



К.А. БАРШТ

**РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
XX ВЕКА**

**С.-Петербург
Издательство 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 2

С.-Петербург
Издательство 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. 2. - СПб.: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 1997. - 474 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 $\frac{4603020101 - 54}{\text{К02(3) - 97}}$ 97

ББК Ч 426.29

ISBN 5-233-00343-0

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

ОСНОВНАЯ ЧЕРТА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Русская наука о литературе никогда - ни в начале своего пути, ни в самые последние годы - не была замкнутой и локальной научной дисциплиной, способной существовать в кругу оторванных от жизни узких специалистов. Усилиями своих корифеев и скромных неизвестных или забытых ученых отечественное литературоведение оказывало и продолжает оказывать плодотворное влияние на развитие отечественной культуры, одновременно находясь в тесной связи с тенденциями и направлениями мировой филологической науки. Можно с уверенностью сказать, что некоторое общее отставание в следовании кардинальным тенденциям мировой теоретической мысли, которое произошло в годы идеологического террора (отставание, возможно, преувеличенное), с лихвой компенсируется выдающимся вкладом в мировую науку, сделанным в разные годы русскими и советскими учеными. Дело не только в том, что, например, без А.Потебни и русского формализма невозможно представить себе путь мировой филологической науки XX века, суть не только в убедительной ретроспективе. Многие, казалось бы, уже безнадежно устаревшие труды, прочитанные сегодня без нигилистического предубеждения, иногда дают толчок новым филологическим тенденциям отнюдь не хуже статей современных ученых. Мировая филологическая наука до сих пор еще не решила и в ряде случаев внятно не сформулировала научные задачи, эскизы которых начертили в свое время А.Потебня и А.Веселовский. Более того - в этих эскизах можно увидеть важные темы, подчас ускользающие от внимания современных исследователей. В ряде случаев можно видеть, как круг замыкается: теоретическая мысль сегодня вдруг снова и очень похоже повторяет маршрут, казалось бы, давно изученный, пройденный десятилетия назад.

Теоретические искания В.Фриче во многом совпадают с достижениями американской социологической критики 1940-1950-х гг., работы П.Флоренского опережают на многие годы концепции французской структурно-семиотической школы, исследования Ю.Тыняновым "литературного факта" предвосхищают известную теорию маргинальных зон, служащих основной площадкой для выработки новых концепций постструктурализма. Некоторые из новых теоретических веяний России и Запада (рецептивная эстетика, теория наррации, сравнительное изучение литературных и речевых жанров) выглядят как продолжение и развитие мыслей М.Бахтина или русских мифологов-маррианцев. С другой стороны, лотмановская структурно-семиотическая школа, при всем своем сходстве с традициями современной ей западноевропейской структуральной школы, хранит на себе очевидный отпечаток самобытного характера русского филологического почерка. И сегодня русское литературоведение, выходя из глубокой депрессии после многих лет запрета на свободу мысли, впитывает новейшие достижения мировой науки, одновременно опираясь на отечественные филологические традиции, вне или помимо которых, по-видимому, не развивалось ни одно из современных научных направлений.

При всем глубоком различии в понимании назначения литературоведческой науки, в наборе методов и инструментов анализа текста (или, напротив, отрицания необходимости какого-либо анализа или инструмента) отечественные филологи были едины в одном, что, собственно, и заставляет говорить о характерной традиционной черте русского литературоведения. Речь идет о признании художественной литературы предметом особого изучения, а именно: такого, какое могло бы ответить на вопросы, касающиеся смысла и цели человеческой жизни. "Телеология" А.Скафтымова, "историческая поэтика" А.Веселовского, "концепция приема" В.Шкловского, функционально-структурное изучение русской сказки В.Проппом, "теория наррации" О.Фрейденберг, при всем их различии и кажущемся противоречии научных методов, сходятся в иногда провозглашаемом (а чаще негласном) единении филологической мысли и целей и задач самой художественной литературы, осознаваемой как путь к пониманию смысла человеческой жизни. Смысл единства русского литературоведения и русской литературы заключается в описании возможности ответа и возможных ответов на пресловутые "вековые вопросы" (Ф.М.Достоевский), которые могут быть различным образом - художественно или научно - вы-

ражены, даны в том или ином ракурсе, с той или иной мировоззренческой платформы. Вся русская литература пронизана мыслью о связи человека с окружающим его миром, связи осмысленной и принципиальной. Поэтому практически все работы, оставившие след в отечественной науке, были связаны с тем или иным вариантом опровержения просветительского взгляда на искусство как одной из случайных функций пока еще недоразвитого человека. Здесь сошлись Ю.Тынянов и А.Лосев, М.Бахтин и Ю.Лотман, Л.Выготский и Д.Лихачев - антагонисты в научном методе, явившие полное единодушие в отношении к коренному свойству отечественной филологической культуры. Преодоление просветительской (гегельянской, марксистской, неопозитивистской) концепции человека в русском литературоведении шло и по другую сторону баррикад в самом лагере социологической школы. В.Фриче, В.Перемерзев, Г.Поспелов, Г.Фридлиндер, официально признанные столпы советского литературоведения, авторы книг по методологии марксистского анализа литературных явлений, тем не менее, в лучших своих работах шли вразрез с провозглашаемыми ими же принципами - постольку, поскольку работали в рамках традиции, не дававшей им шанса отказаться от главенствующего принципа смысловой связи между человеком и Мирозданием. И, конечно, активное присутствие в русской научной традиции трудов А.Веселовского, М.Бахтина, других ученых многие годы спасало советское литературоведение от полного морального распада, заставляло исследователей приводить свои концепции в вид, сопоставимый с известными требованиями.

Претендуя на какой-либо осмысленный анализ литературного текста, исследователь должен сам себе (при необходимости - своему коллеге) ответить на два вопроса: что такое объект его исследования (художественный текст, произведение, дискурс и пр.) и с какой целью проводится его анализ. Существует широкий набор вариантов ответов на эти вопросы: художественный текст есть объективация духа (романтики), произведение бесцельно, эстетическая деятельность есть игра (Г.-Х.Гадамер и В.Фриче), художественное создание прямое "зеркальное" отражение общественной реальности (социологическая школа), поэтический текст есть систематический набор определенных художественных приемов (формалисты) или сформулированная в пространственно-временной модели точка зрения человека на мир (М.Бахтин), свободный акт художественного сотворчества человека Богу (Н.Бердяев) или особым об-

разом организованная словесная структура, моделирующая действительность (Ю.М.Лотман), и др. Однако при любом возможном ответе на эти два вопроса все-таки необходимо признание положительного отношения этого текста к бытийной точке самого исследователя и к смыслу мироздания в целом. Ясно, что ответ, формирующий отрицательное отношение к смыслу (текста и цели исследования), снимает необходимость литературоведческого анализа. Извне литературный текст представляет собой набор достаточно легко описываемых языковых форм, но если мы признаем возможность исчерпывающего описания художественного текста средствами лингвистики, необходимость литературоведческого анализа тут же отпадает. Само занятие литературоведением выдает явную (скрываемую или подчас даже горячо отрицаемую) веру исследователя в наличие у художественного текста смысла, полностью не исчерпывающегося суммой его возможных прочтений, интерпретаций, вариантов метатекстовых описаний. Словом любым набором каких-либо внешних по отношению к тексту средств его постижения человеческим разумом. Как-либо относясь к художественному произведению, мы априорно должны признавать наличие у него внутреннего физического и смыслового пространства, отнести к нему как к иному, построенному на не всегда знакомых принципах мирозданию, открывшемся нам с точки зрения определенного (всегда до конца не понятного, но признанного нами безусловно ценным) лица - точки повествования и/или главного героя.

Отсюда ясно, что, анализируя художественный текст (признавая его таковым), мы тем самым признаем присутствие в Мироздании определенных законов и определенного смысла, которые находят свое выражение в самом произведении. Большая или меньшая выраженность в определенной теоретической концепции этого фактора имеет симптоматическое значение. Для российской литературоведческой традиции характерно, что круг ее теоретических проблем прямо затрагивает практически все основные постановки "векового вопроса". Это доказывается и историко-ретроспективным анализом. История развития отечественной филологической науки показывает нам, что самая стройная и законченная концепция литературного произведения, остающаяся вне известного набора религиозно-философских проблем, в конечном итоге всегда оказывалась недостаточной и быстро себя теоретически исчерпывала (формалисты, марксистское литературоведение).

С другой стороны, академическая эклектика, несмотря на всю свою теоретическую бедность, проявляет поразительную живучесть - и именно за счет актуальной и осознанной связи с религиозно-философской проблематикой. Другое дело, что эклектика, конечно, не столько изучает эти проблемы, сколько паразитирует на них - но в рамках отечественной традиции эта ситуация более естественна и прощительна, чем, например, игнорирование вопроса о смысле бытия со стороны отрицавших этот смысл формалистов.

Соблазн сформулировать в авторском метатексте некий окончательный и универсальный, предельно "истинный" смысл художественного произведения нависает над каждым исследователем или интерпретатором текста. Немало научных авторитетов созидалось с помощью жесткого и агрессивного навязывания определенной интерпретации (способа интерпретации) текста. Отдельные участки истории отечественного литературоведения напоминают бараки концентрационного лагеря, являя собой образцы жесткого диктата "монолога над диалогом", пользуясь бахтинским термином. Стремясь к совершенному и точному описанию того, каким текст видится исследователю, мы забываем, что сама эта точность и полнота - всегда с определенной точки зрения, с личной позиции самого исследователя, который никогда не в силах будет освободиться от своего, данного ему вместе с жизнью бытийного ракурса, индивидуального взгляда на Мироздание.

Если свести достижения на этом пути новой русской литературы к одной фразе, то, возможно, она будет звучать так: смысл жизни каждого отдельного человека прямо определяется признаваемым им Смыслом бытия вселенной (Н.М. Карамзин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой и др.). Та же идея отчетливо звучит в трудах отечественных филологов. Вне любовно-сочувственной, в идеале - вечной и морально совершенной точки зрения на человека, он неизбежно погибает или оказывается сам для себя и для других иллюзией (М.М. Бахтин). Само естественное стремление укоренить свое "я" в Мироздании (иногда понимаемом как "общество") порождает пресловутую "референциальную иллюзию" (А.-Ж. Греймас). Она порождается мыслью о существовании какой-либо части Бытия, с которой полностью мог бы быть отождествлен изучаемый текст. На теоретическом уровне это приводит к парадоксу: обосновать возможность такого тождества вряд ли возможно. На практическом уровне это неизбежно тянет исследователя за пределы самого текста (или, не при-

зная его границ, размазывает текст на весь Контекст, возникает Тотальный Интертекст). Это же способствует упорным поискам тексту логических оснований, оснований за его пределами, только во внетекстовых связях: в мифе (мифопоэтическая школа), в социальной борьбе и законах политико-экономического развития общества (марксистское литературоведение), в недрах "архетипов" и бессознательной психической жизни человека (литературоведческий психоанализ), в истории культуры (историко-культурная школа), в тотальном и принципиально безразличном к человеку Интертексте (постструктурализм).

Противопоставление внешнего и внутреннего в мире человеческого "я", разумеется, носит относительный характер, и сами формы таких противопоставлений характерны для разных типов ценностных шкал и мировоззрений (романтизм - все внешнее во внутреннем "я", сентиментализм - в природе, классицизм и соцреализм - в общественном и государственном, и пр.). Однако гуманитарная наука может существовать лишь признавая это разделение, ибо при любом поглощении внешнего внутренним или внутреннего внешним без следа исчезает самоценное человеческое "я", без которого нет диалога с другим непохожим на него самоценным "я". Следовательно, становится невозможен эстетический акт, полностью лишаясь опоры положительный этический акт - возникает известная ситуация "по ту сторону добра и зла", внутри которой филология невозможна. Одно из лучших ее описаний принадлежит Ф. Ницше, гениально указавшему на смерть человеческого в недрах социальной детерминанты, нивелирующей личность, или в противоположных, но таких же бездонных недрах одинокого "сверхчеловека".

Все попытки создать негуманитарную литературоведческую концепцию, с которыми выступали в разные годы представители разных литературоведческих школ, оказались обречены; трагедия многих научных направлений, связавших себя с методологией позитивизма, заключалась в отождествлении "научного" (понимаемого как "точное") и "негуманитарного". Однако в теории относительности А. Эйнштейна ясно доказано, что субъективная, личная бытийная точка зрения на мир - не помеха, а условие для создания концептуальной картины Мироздания, удовлетворяющей требованиям научности, какими их видит XX век. На этом фоне кажется, что осторожное и простое предположение, сделанное М. Бахтиным и подтвержденное Ю. Лотманом, что у всего нас окружающего есть Смысл, субъективную модель которого и представляет художе-

ственный текст, выглядит как не слишком уж вычурный эвристический проект. Русская филологическая наука не смогла отказаться от мысли, что в процессе художественной коммуникации должны присутствовать три лица, три индивидуальные точки зрения на Мир, находящиеся в диалогических отношениях: автора (повествователя), героя и читателя. Эстетическое явление возникает только при ценностном восприятии с третьей бытийной точки зрения диалогического отношения между двумя или более лицами (действия этического). Этическое и эстетическое не только у М.Бахтина, но и у многих других ученых не противопоставлены, как это происходит у Ницше или, по-своему, у представителей социологической школы. Подобно тому, как соотносятся плоскость и объем, одно естественным образом входит в другое, оказываясь уровнем единого этико-эстетического образования. Сформулированное в словесной форме - оно оказывается этически сугубо положительным как раз потому, что эстетическое "третье я", подобно смысловому фильтру, не пропускает отрицательные смыслы в значение всего произведения в целом ("текстовое значение", по Ю.Лотману). Или пропускает - с определенной рецептивной точки, но тогда мы говорим о малохудожественном, слабом произведении. В русской литературоведческой традиции хорошо видно повышенное внимание к категории "другого", отражающей традиционное православное "ты еси", именно этот пункт задает основу для формирования понятия о Красоте-Истине-Добре (Ф.М.Достоевский) или "другости" как первооснове человеческого бытия (М.Бахтин). Согласно мысли Ю.Лотмана, возникновение художественного значения невозможно без процесса "перекодировки" с одного индивидуального языка на другой. Параллельно М.Бахтину, эстетическое у Ю.Лотмана возникает если не как продукт ряда этических актов, то во всяком случае как их итог.

По-своему и, очевидно, параллельно указанному смысловому ряду писал об этом Н. Бердяев. Говоря о спасительной роли добра, понятого как активное соучастие в Провидении ради спасения другого - и тем самым спасения себя, Н. Бердяев подчеркивал мысль о художественном творчестве как форме этического "выхода из себя" (отказа от своекорыстия), об участии своим словом в Слове Божьем, благотворности подтверждения своей ценности отдачей своего - другому (диалог между автором и читателем). Фактически же мысль о художественном творчестве как пути человека к другому, а значит, и своему лицу, выражающему образ и подобие

Божье, обосновывал П. Флоренский. Во всех его работах, связанных с литературоведческой проблематикой, отчетливо видна традиционная для русской культуры мысль о красоте, с помощью которой в этом мире человек выходит к истине. Внешне сугубо прагматический и, казалось бы, суховатый структурализм лотмановской школы, тем не менее, фактически настаивает на существовании Логоса, к которому, как к единому центру, протянуты нити всех проявлений человеческого духа, всех существующих поэтических кодов и записей, все художественные тексты и все попытки их интерпретации и анализа. Постструктурализм, находящийся в состоянии бурного роста в нашей стране и за рубежом, сосредоточившийся на пока еще не преодоленных проблемах морфологической традиции в изучении литературного текста, стремится доказать обратное: отсутствие у Мироздания единого центра, обвиняя всю предшествующую ему гуманитарную науку в "логоцентрических" тенденциях насильственном привязывании всех интеллектуальных поисков человечества к Логосу как выдуманному и на самом деле не существующему центру, играющему роль некоего агрессивного интеллектуального идола. Постструктурализм - антагонист структурализма - находит свое практическое выражение в методах деструктивного анализа текста.

Это глубинное различие между структурализмом и деконструктивизмом хорошо видно в самих оттенках значений слов "структура" и "конструкция". Структура подразумевает смысловой центр, единое, ограничивающее текстовое значение; конструкция может иметь смысл или быть совершенно бессмысленной. Бессмысленность эта (или - наличие бесконечного ряда взаимопротивоположных смыслов) может провозглашаться в качестве принципиального свойства, но в этом случае исследователь подпиливает сук, на котором сидит, ибо никакая наука и никакое знание не могут существовать, если не признают возможности нахождения где-либо какого-либо смысла. Попытка построить нечто положительное только на одних частицах "не" интересна как концептуальный эвристический вариант, но не дает никакого плода, напоминая собой усердные сельскохозяйственные работы на одном асфальте. Конечно, любое противопоставление в рамках бинарных оппозиций изначально страдает неполнотой, "хромает"; оно оказывается возможным, конечно, лишь в случае, если обе части оппозиции так или иначе связаны общим значением. Это, однако, не обязательно означает, что на этом основании необходимо полностью отказаться

от оппозиции. Вряд ли можно одобрить действия хирурга, который отрезает хромоту человеку ногу, таким образом ликвидируя хромоту вместе с возможностью ходьбы.

С другой стороны, сосредоточенно борясь с чем-то, человек демонстрирует свою фатальную зависимость от объекта своей борьбы. Описывая историю человечества как борьбу человека за свое "я" и против "фонологической" традиции, против насилия "логоцентризма" над свободной личной индивидуальностью, постструктуралисты демонстрируют вариант бердяевской низшей "свободы от" (логоцентризма). Такого рода свободу, по Бердяеву, знает априори несвободный, социально детерминированный человек, отказавшийся от своей высшей роли в Мироздании. Критика "логоцентризма" выдает одновременно и отвращение к мысли о цельном и полном смысле Бытия (без которого человеческая жизнь оказывается бессмысленной), и неумение постичь высшую "свободу для" на уровне которой нужно осознать свое высшее предназначение выйти за рамки отождествления человека с биологическим организмом в духе французских просветителей XVIII века.

Отказываясь от идеологического насилия "логоцентризма", постструктуралисты одновременно отказываются и от Логоса, художественный текст (а вместе с ним и все Мироздание) теряет кристаллическую структуру, обращаясь в аморфное стекло, не здесь ли находится какой-либо ответ на тревожные вопросы, каждый раз возвращающие нас к тому же злокозненному "логоцентризму"? Тупик гуманистической антропологической концепции, ратующей за счастливого человека, "освобожденного" от окружающего мира, людей, всего и вся, был очевиден еще в конце XIX века и зафиксирован в истории литературы Ф.Ницше и символистами, убедительно писали об и этом русские мыслители, например, С. Булгаков и Н. Бердяев. Попытка еще раз пройти по тернистому и тупиковому пути гуманистического наукознания чревата появлением нового варианта уже известной модели литературоведческого ницшеанства.

Мысль о кризисе в постмодернизме просветительско-гуманистической концепции человека, на руинах которой появились теории аморфного (бессмысленного) состояния вселенной, заставляет вспомнить описание гуманизма как "царства необходимости", которое дает Н.Бердяев на страницах своей книги "Смысл творчества". Это, по мысли Бердяева, помогает понять жесткую зави-

симость человека от сложившихся общественных структур как дурную свободу, как бытие, выбирающее небытие. В основе художественного творчества лежит мысль, что ничего, кроме свободы, в мире нет, и человек может лишь выбрать для себя приемлемую для него форму свободы - свободу быть в рабстве у того, что ему чуждо, или свободу принять другого не как раба или господина, но как принципиально равное ему явление жизни, еще одно проявление Смысла. Творческий процесс художника, его "письмо" - не прямое "шизоидное" самовыражение в никуда, но естественным образом ориентировано на другого, как смысловую опору личного бытия. Отказ от признания смысла окружающего мира, говорит Бердяев, чреват "омертвлением всего вокруг человека", вызывающим "карикатуру творчества", создание ложного подобия бытия. Как результат, потерявший свой смысл окружающий мир становится "средой" (общественно-языковым Интертекстом), которая творит свое насилие над беспомощным и жалким человеком, неспособным проявить себя как свободное существо ни в обществе (марксизм), ни в интеллектуальной сфере (деконструктивизм). Заслуга Бердяева как филолога заключается в аналитическом рассмотрении понятий свободы и необходимости, сопутствующих деятельности художника слова и на уровне их личной индивидуальной судьбы, и в выборе ими темы и формы для своего произведения.

Бердяев описал процесс создания художественного текста как формирование Лица, противостоящего царству "детерминизма" В литературе Возрождения впервые была практически доказана мысль, что душа человека - ценность большая, чем "устои государства", внешняя польза и "весь внешний мир" Самообожествление человека, на котором стоит западноевропейская культура XVII-XIX веков, - оборотная сторона медали, своего рода перегиб, вырастивший психологию раба с логикой: "хочу только того, что захочу" Темы и проблематика новейшей европейской литературы характеризуются именно борьбой человека за свободное и осмысленное бытие - против порабощения его "пищеварительной философией" (термин Ф.М.Достоевского), эволюцией ("царством Дьявола"). Мысль Ж.Дерриды о том, что мир есть текст, любая деятельность есть по сути текстовая деятельность ("письмо"), встречается у Н.Бердяева, А.Потебни, П.Флоренского и символистов. Согласно основному тезису "Смысла творчества" Н.Бердяева мир есть продукт Творения, текст, который начат Богом и ныне "дописывается" человечеством; каждое личное бытие вписывает в этот текст свое

слово, меняя путь Творения - приближая или удаляя его от Замысла, понимая это или не понимая, при этом любой смысл обретает силу и значение только в указанном Контексте. Эта мысль - выражение характерной черты отечественной филологической традиции.

Связанное с крушением тоталитарной советской системы возвращение отечественного литературоведения от решения мелких частных вопросов комментирования текстов к глобальным проблемам бытия науки заставляет нас внимательнее отнестись к хорошо забытому старому, которое, как выясняется, выглядит в ряде случаев отнюдь не хуже самых последних новаций. Изучая традиции отечественного литературоведения, мы находим там практически все аспекты борьбы за свободное от иллюзий, точное и неавторитарное понимание художественного текста. Многие пути, которые мы с трудом проходим сейчас, уже были освоены ранее - в другом круге текстов, в рамках других научных дискуссий, с другими намерениями, часто - с использованием кажущейся безнадежно устаревшей терминологии. Прочитать эти тексты и понять их - не просто полезный познавательный акт, но насущная необходимость для филолога, желающего избежать невосполнимых потерь.

Здесь стоит обратить внимание на значительные успехи, которых добилась в 1920-1930-е гг. русская мифопоэтика. Благодаря усилиям О. Фрейденберг и И. Франк-Каменецкого, сотрудников известного «Яфетического института» Н. Марра, мифологическое литературоведение сделало шаг вперед - от этнографо-культурологических комментариев к литературным текстам, от простых поисков мифологических корней в элементах структуры произведений к построению оригинальной концепции взаимовлияния мифа и литературного текста, их взаимного определения друг другом. Поставив в новую теоретическую плоскость проблемы сравнительного языкознания, марристы дали толчок развитию сравнительного литературоведения, обогащенного новыми теориями мифа. Ошибочная языковедческая теория неожиданно оказалась плодотворной для развития литературоведения, по-новому объяснив возникновение повествовательных форм (О. Фрейденберг) или указав на длинные нити сюжетной преемственности в европейских литературах (И. Франк-Каменецкий). Продуктами разложения мифа оказались литературные жанры, по-новому решались вопросы исторического развития поэтических форм. Все это было в высшей степени полезно для литературоведения, мифопоэтическая школа сегодня

ня - одно из наиболее популярных направлений отечественной филологической науки.

Эта характерная особенность русской филологии заставляет вспомнить о параллельной особенности русской философии, находящей свой метод в синтезе форм научного и художественного познания, что, как известно, отнюдь не мешало свободному и ответственному творческому поиску. Подобно тому как Ф.М.Достоевский и Вл.Соловьев находились на стыке философии и художественной литературы, А.Белый и Ю.Тынянов, О.Мандельштам и В.Шкловский были в первую очередь филологами в широком смысле этого термина, искателями оснований прекрасного, а значит, точного и истинного слова. "Слово о слове" в отечественной филологической традиции никогда не было только обезличенным и тотально объективным "метатекстом", может быть, поэтому возможные упреки в "логоцентризме" были бы менее всего справедливы по отношению к русской филологической традиции. Дух веры в относительность значения любого текста в рамках всеобщего и исполненного смысла Слова витал здесь всегда (и все еще сохраняется по сей день), мало кто всерьез верил в социологическую "теорию отражения", искал корень зла в формировании определенных "социальных институтов"; даже такие ее столпы и классики, как В. ереверзев и Г.Поспелов, постоянно оговаривались и искали боковых оправданий бытия эстетического факта за рамками фонологического "истмата" В своей "Диалектике мифа" А.Лосев дал развернутую и остроумную критику научной мифологии, предвосхищая подобные критические выпады постструктуралистов.

Антидогматический характер русской филологической традиции давал себя знать в трудах Р.Якобсона, Г.Шпета, Д.Лихачева, Б.Томашевского, Б.Успенского, Вяч.Вс.Иванова, многих других ученых прошлого и настоящего. Это характерное свойство русского литературоведения, по-видимому, коренится в традициях православного христианства, трактующего Красоту как внешний облик Слова - пути к Истине. Попытка расчленить эту "троицу" русской филологической культуры (Красота-Добро-Истина), обойтись на пути к Истине без Красоты и Добра (путь позитивно-гуманистического типа) неизбежно приводил общество к трагической катастрофе, человека - к моральному тупику, научную концепцию, в лучшем случае, - к зловещему парадоксу (в худшем - к агрессивной и омертвляющей догме). Показательно, что левый деструктивизм симпатизирует марксизму, заменяя при этом дурную бесконеч-

ность "прогресса" "материи" дурной бесконечностью тяжелого шевеления бесцельного и жестокого "интертекста", превращающего человека из раба "производственных отношений" (К.Маркс) в лишенного истины и свободы текстового попугая.

История русской социологической школы, от романтических и наивных концепций Н.Чернышевского до окончательных выводов В.Фриче, свидетельствует, что в центре теории литературоведческого нигилизма всегда устанавливается опора на нечто общественно-политическое и отрицающее самостоятельное значение человека и/или художественного текста. Это может быть тип общественного уклада, диктатура пролетариата, мужской диктат, белый расизм, какой-либо общественный институт и пр. Границы понятия "художественная литература", с таким трудом и столь бережно выстроенные усилиями поколений филологов, размываются и литературоведение теряет свой научный предмет. На этом пути оно само становится неким подобием политической партии или общественного института, и порой кажется, что лучшим жанром такого литературоведения была бы большая стачка или хорошо организованная демонстрация (вероятно, "демонстрация", пользуясь приемом Ж. Дерриды). Нельзя не почувствовать, как этот древнеримский дух публичного общественного действия далек от склонностей и традиций русской филологии, чаще уповавшей на слово как часть Слова, а любое проявление красоты трактовавшей как выражение Красоты Мироздания. На место оплодотворяющей духовные поиски тайны Бытия здесь ставится некий секрет, имеющий принципиальные свойства. Такого типа конкретизация "врага правды" в виде определенной общественной структуры заставляет вспомнить о возможностях мифологического литературоведения, психоаналитических концепциях, разрабатывающих проблему мифа в его отношении к познанию, в данном случае - теории литературы. Естественно, что деконструкция приводит именно к "разрушению поэтики" (Ю.Кристева). С другой стороны, очевидно совпадение в методологических позициях между постструктурализмом и, казалось бы, уже побежденной усилиями морфологической школы академической эклектикой (признание личной субъективной точки зрения исследователя главным инструментом анализа, непризнание существования систематической поэтики и пр.). Но вопрос о возможности строительства положительной теоретической поэтики и в том, и в другом случае снимается, как исчезает сама цель научного исследования, заменяясь телеологией простого самовыражения.

Можно вспомнить, что само возникновение поэтики было связано с постижением средств художественного самовыражения, свойственных тому или иному писателю, эпохе, литературному направлению, с целью лучшего прочтения текста - в том числе и того, что лежало за пределами осознанной цели автора. Поэтика как наука возможна лишь при условии априорного признания исследователем существования того, что этими средствами выражено, - художественного значения. Вопрос этот связан с возможностью отличия одного поэтического языка от другого; если мы отрицаем наличие поэтического кода (пусть даже описанного с обусловленной степенью погрешности), то поэтика и общая теория литературы существовать не могут, теряя свой предмет изучения, - образуется некая астрономия без небесных тел.

Постструктурализм формулирует в качестве морально-психической основы для формирования концепции "логоцентризма" "миф справа" - речь идет о морально-психологическом типе обывателя, патологически суженный до минимума духовный горизонт которого не позволяет ему вообразить "другое я" как автономно от него существующее и имеющее равное с ним право на позицию в мире. Совершенно справедлив вывод о невозможности в этих условиях существования литературы, в свете отсутствия возможности "положительно-приемлющего" диалога между двумя "я". О причинах гибели возможности в "другом" увидеть "иное" как о типиковом состоянии человеческого духа до Ж.Дерриды писал М.Бахтин. Им описаны ситуации типовых контактов между автором и героем, героем и читателем, что дает основания для создания систематической концепции художественного творчества на всех его этапах - от зарождения художественной идеи и формирования "оплотненного лица героя", затем его "окружения" и художественного "хронотопа" до форм сочетания созданной таким образом художественной реальности с другими реальностями, другими "избытками видения". В этом смысле М.Бахтин и Ж.Деррида образуют нерасторжимую пару: если первый описывал формы положительного эстетико-этического контакта двух независимых, обладающих своим "избытком видения" человеческих "я", то второй дал описание той катастрофы, которая следует за отсутствием этого контакта, давая ряд пессимистических оценок истории человечества, его искусства и культуры. Если у постструктуралистов констатируется "исчезновение человека", растворённого без остатка в цитатах Интертекста, то у Бахтина "выставляется на пьедестал весь

человек", приобретающий устойчивую личную бытийную точку за счет "положительно-приемлющего", "любовного к нему отношения". Растворяя фиктеанскую оппозицию "я"/"не я" в своей антибинарной методологии, деконструктивисты отказываются от самой возможности диалога между двумя независимыми друг от друга, но способными к взаимопониманию личными точками зрения на мир. Понятно, что здесь полностью стирается всякое различие между этическим и эстетическим - то различие, для последовательного доказательства которого столько сделал М. Бахтин. Постструктуралистская концепция "логоцентризма", лежащего в основании всей европейской традиции, кажется взятой из трудов М. Бахтина, но повернутой в прямо противоположную сторону: не к Логосу, но от него - и как можно дальше.

Темы и поэтические языки литературы - важнейшие линии в развитии этого Контекста и смене значений присущего ему Смысла. "Упоение покорностью судьбе" (Ф.Сологуб), "борение" (В.Брюсов), исполненное гадливого отращения отталкивание от мира (З.Гиппиус) - формы упадка гуманистической линии в развитии человечества, пути, тупик которого обозначен именами Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. Бердяев находит аргументы для пояснения мысли Достоевского об "одури" (социализма и гуманизма) как преодолённом состоянии современного человечества, пытающегося найти корни бытия в себе самом. В творчестве Ф.Тютчева, А.Чехова и А.Блока происходит попытка возрождения модели антропологии христианства, возвращающего человеку свободу и смысл бытия. Процесс создания и восприятия литературного произведения Бердяев, как последовательный "логоцентрист", трактовал в качестве очередной попытки человека выйти к подлинному бытию, свободному и соответствующему его настоящему предназначению.

Мысль о прямом влиянии имени на духовную жизнь человека была обоснована П.Флоренским. Его труды также находятся в положении, прямо диаметрально позитивистским и неопозитивистским тенденциям. Он признавал свободу творчества человека, аргументировал эту свободу духовным "прибытком", сосредоточенность на своем "я" трактовал как признак моральной нетрезвости, был уверен, что человек идет в жизни по пути, проложенному его именем. Однако если у деконструктивистов человечество растворено в Интертексте, как колония бактерий в питательном бульоне, безнадежно борясь с "логоцентрическими" искажениями, у Флоренского имя есть одно из выражений Имени, Логоса, вне которо-

го никакого значения оно иметь не может. Можно сказать, что Флоренский сформулировал идею интертекста, однако не бездушного и агрессивного, похожего на "экономическую формацию" К.Маркса, но - умного, духовного и внимательного к идущему в его направлении человеку. Если считать любой порожденный человечеством текст всего лишь переводом и случайной перекодировкой на новый идеолект - неясно, откуда берется то, что Флоренский называл "прибытком". Ответ можно было бы найти в однокоренном слове из терминологии его современника - "избытке видения" М. Бахтина. Деконструкция подвергает сомнению референцию, ту самую "реальность", которая, по мнению П.Флоренского, есть предпосылка любой деятельности. Он писал: "Без этой предпосылки наша деятельность представляется или внешне-полезной в достижении некоторых ближайших корыстей - либо внешне-развлекательной забавой, искусством наполнения времени" (Флоренский П.А. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т.2. С. 341). Создание человеком символов этой "реальности" - выражение присущей ему энергии жизни, символ есть "окно" к пониманию Смысла.

Попытки найти объяснение литературному факту и эстетическому действию человека помимо его связи со Смыслом Мироздания заставляют вспомнить о В.Фриче, теоретические обоснования которого, во многом совпадая с аргументами постструктуралистов, в ряде случаев выглядят более последовательными и непротиворечивыми. Фриче замечателен тем, что он взялся за труднейшую попытку объяснить происхождение и бытие литературного искусства с помощью цельной и ясной теории. Его вера в диалектический и исторический материализм заставляла его доказывать отсутствие у литературы своей истории (в этом смысле теоретические положения Фриче основаны на идее сплошной синхронии), здесь возникали мистические конструкции этико-эстетического оборотничества, где явления жизни и эстетические факты смешивались воедино, образуя общую "среду" или "реальность" (мысль, параллельная "интертексту" постструктуралистов). Как и постструктуралисты, Фриче отвергал свободу творчества; процесс создания литературного произведения ("письмо") выливался в создание продукта определенной идеологии - прямым выразителем настроений определенной общественной группы у него выступает художник, лишенный "личного почина" (Веселовский), "свободы сотворчества Богу" (Бердяев), "избытка видения" (Бахтин). Впрочем, чувствуя неудовлетворительность сугубо позитивистского описания модели

"человек - жертва и выразитель среды", Фриче отмечал, что само возникновение искусства связано с "избытком психической энергии", концепции, оставлявшей лазейку для мысли, запертой в удушливую кладовую герметически закупоренного в свое "я" социологизированного человека. Проследивая путь, который проходила мысль Фриче на пути последовательного описания творческого процесса сугубо органического "гомо сапиенс", мы находим ряд черт, помогающих понять кардинальные свойства любой теории, объясняющей эстетическую деятельность принципиально несвободного человека, так или иначе жестко детерминированного внешней средой.

Изучение теоретического наследия Фриче помогает понять, почему мысль о художественном творчестве тотального "общественного человека", отказавшегося от поисков "смысла", неизбежно приводит к созданию мистического учения, формирующего миф о некоей силе, полностью поглощающей и поработавшей человека. Если текст - глобальный семиотический знак, то где же границы и окончание того алфавита, на котором написан Интертекст? Не в силах онтологически связать художественный текст (а значит, и лицо человека) с вселенной (не видя в ней смысла или не веря в такую прямую связь), исследователь должен отказаться от поисков различий между эстетическим и этическим. Текст не может быть обоснован сам собой - барону Мюнхаузену никогда не удастся вытянуть себя из лужи за собственные волосы. Любое обращение к текстовому смыслу (а предположение его априорной бессмысленности лишает литературоведение основной задачи) неизбежно упирается в вопрос о ценности этого смысла, а значит, о ценности Бытия, тем самым тут же ставя религиозно-философский вопрос. Что находится вне текста, гарантируя его бытие и оправдывая все и всяческие попытки его изучить: миф, твердая социальная реальность, бесконечный ряд всех прочих текстов, Божественная Троица - так или иначе обозначенная? От ответа на этот вопрос зависит все: предмет исследования, его тема, используемый инструмент и конечная цель. Русское литературоведение XX века представило широчайший спектр ответов на эти вопросы, ответов не односложных, снабженных развернутым комментарием, позволяющим понять внутренние противоречия и логические перспективы каждого из вариантов.

Последние 20 лет в литературоведении на первый план стала выходить прагматика, отталкивавшаяся от значительных успехов,

которых достигло структуральное изучение художественного текста. Пытаясь окончательно добить осмеянную еще "формалистами" академическую эклектику, Тартуско-московская школа сосредоточилась на попытке создания систематического литературоведения, подлинно научного, способного заменить то, что М.Л. Гаспаров называет "интуитивным интерпретаторством", а Ю.М. Лотман - "эстетизированным полунаучным мышлением". С помощью основного своего инструмента - структурно-семиотического подхода - структуралистам удалось вскрыть новые возможности описания текста. Правда, сразу же открылась полная недостижимость возможности законченного и полного метаописания текста - "змея поймала свой хвост" и такого рода полным метатекстом самого себя мог стать только изучаемый текст. Оказалось невозможным все до конца сосчитать внутри текста, тем более за его пределами, во внетекстовой реальности, где открывалось безбрежное поле описанной А.Веселовским "мировой литературы".

Тем не менее семиотический подход к художественному произведению позволил открыть новые возможности в постановке вопроса о литературе и культуре, литературе и мифе, литературе и других языках общения, лингвистических и неязыковых. Изучение визуальных и жестовых текстов, идущих параллельно литературному, помогало яснее прочесть художественный знак, на более высоком уровне поставить вопрос об отличии художественного текста от нехудожественного. Если у структуралистов текст, имея "текстовое значение", построен по иконическому принципу, оказывается ограниченным и ясно осознаваемым целым, то постструктурализм стремится расшатать сформулированные Ю.М. Лотманом и другими учеными принципиальные различия между художественным и нехудожественным текстами. Поэтика структурализма зиждется на мысли о возможности постижения смысла за счет точного описания отношений между составляющими текст элементами. Согласно мысли Лотмана, развивающей идеи пращцев, художественный текст моделирует пространственно-временной континуум, может иметь автономного от автора персонажа, он написан на двух языках, литературном и поэтическом - в отличие от текста нехудожественного, лишенного всех этих свойств.

Постструктурализм на выбранном им пути разрушения структуральной поэтики отрицает принципиальное двуязычие художественного текста. Изучая эту концепцию в исторической перспективе, нельзя не обратить внимания на то, что для этих целей, без

необходимых ссылок, привлечена известная концепция А.Потебни о поэтическом значении любого языкового акта. Опираясь на разработанную им доктрину о "внутренней форме слова", Потебня доказывал, что любое использование словарного материала есть, с одной стороны, актуальная опора на его "внутреннюю форму", а с другой - сдвиг в значении, где решающую роль играет живой и текучий контекст. Потебня растворил все непоэтические словесные формы в формах поэтических, создал идею своего рода глобальной экспансии поэзии в культуру. Любое обращение к языку оказывалось поэтической работой, обновлявшей естественный язык, вливавшей в него новые силы. Эту мысль Потебни, развернув ее в обратную сторону, использовали постструктуралисты: любая языковая форма может быть сведена к "дискурсу", понятому как часть более крупного образования, всегда неполному и не поддающемуся ограничению от тотального контекста (Интертекста). Число планов сигнификации стремится здесь к бесконечности, структура текста размывается, оказывается непрочной, зыбкой, зависимой от постоянно меняющихся условий прочтения. Если у Бахтина и Лотмана язык в поэзии - материал для формирования пространственно-временного знака Мироздания, имеющего свою "точку зрения", то здесь языковая реальность первична, реферативность - сомнительна, а автор оказывается, почти по В.Фриче, отражением представляемой им социально-общественной группы. Любой текст может быть описан как художественный - с помощью окружения его группой других текстов, активизирующих его поэтическую функцию.

Прагматика и рецептивная эстетика вышли на первый план, став важнейшими литературоведческими дисциплинами. Объяснить текст на фоне какого-либо конечного набора его "связей" оказалось невозможно, внутренняя структура явилась заложницей Интертекста - в этих условиях исследователи стали вообще отказываться и от семантики, и от поэтики, пытаясь прочесть текст "от нуля", где ставится крест на требовании Пражского лингвистического кружка максимально редуцировать влияние личной точки зрения исследователя. Личное восприятие оказалось единственным реальным кодом, относительно которого и опираясь на который исследователь вскрывает внутренние противоречия рассматриваемого им произведения. Парадокс в том, что, подвергнув сомнению сложную и развитую систему терминов структуральной поэтики, деструктивисты создали свою, еще более сложную терминологию.

гию, которая по сути является системой метафор, по-новому звучащих в каждом новом контексте.

Круг замкнулся: эти литературоведческие веяния могли бы с восторгом принять, например, русские символисты начала XX века. Исследования такого рода, по существу, методологически смыкаются с литературной критикой, задача которой - создание художественной модели художественного текста. Вопрос о возможности научной модели художественного текста возник с остротой, напоминающей 1910-е гг., время становления русского формализма. В работах наиболее радикальных деструктивистов происходит "выплескивание ребенка вместе с водой", многие же литературоведы, не забывшие об основном смысле своих филологических исследований, сменили номенклатурно-морфологический подход к изучению художественного текста на более естественные, функциональные методы.

Смелой и интересной попыткой решить проблему интертекстуальности средствами структуральной поэтики является теория текста в тексте тартуского ученого П.Х. Торопа. Согласно этой концепции, отношениями между текстами в пределах контекста любой широты управляет закон метакоммуникации, когда каждый текст может становиться кодом, помогающим созданию нового текста, и так далее. Исследователю удалось создать вариант описания структуры Интертекста, в которой оказались по рейтингу убывания/увеличения "текстовости/кодowości" различные виды перехода и включения одного текста в другой: цитирование, калькирование, реконструкция, деструкция текста, которая красноречиво предшествует низшему уровню отношения к тексту - его исключению. Распределяя по ряду оппозиционных признаков различные виды отношений текстов друг к другу (аллюзия, парафраз, цитата, перевод, имитация, плагиат и др.), ученый выявляет закономерности в жизни тотального мирового Контекста. Эта концепция свидетельствует, что возможности структурального изучения отношения между языками и текстами еще далеко не исчерпаны.

Возможно ли найти объективный критерий, точку отсчета для построения подлинно точной и объективной филологической концепции, помимо человека, понятого как самоценное лицо? Это, по существу, оказывается попыткой создания негуманитарной филологической дисциплины. Мысль о тотальном взаимоопределении текстами друг друга в едином Контексте Мироздания была высказана множество раз в трудах самых различных литературоведческих

школ, впервые - в Ветхом и Новом Завете. Любой текст, создаваемый человеком, тяготеет к Слову или отталкивается от него. В этой религиозно-философской центростремительной силе особенность русской литературоведческой традиции, для которой любой текст - часть Текста, любое слово - выражение или проявление Слова. Безбрежная текстуализация бытия человека, отказавшаяся при этом от мысли о самом Смысле Бытия, ввергает человечество в языческий миф, где все означает все, где личное бытие, свобода, истина оказываются двусмысленными и относительными понятиями. В литературном процессе это выражается в последовательном угасании наррации движении художественной "телеологии" (А.Скафтымов) в противоположном направлении, обратном, относительно описанного О.Фрейденберг.

Несмотря на все споры и очевидные различия в научных методах отечественных филологических школ, представление о тотальной и осмысленной словесности Мироздания органически присуще и филологическим исканиям символистов, и штудиям формалистов, и исканиям мифопоэтической школы, и научным поискам Д.С. Лихачева. Идея бесчеловечного Текста, подавляющего и отчуждающего лицо человека, оказалась чуждой отечественной традиции, по крайней мере до самого последнего времени; возможно, что это и есть основная черта русского литературоведения XX века. Последовательное сравнительно-историческое изучение важнейших теоретических концепций, очерчивающих путь русской литературоведческой науки, поможет читателю лучше представить себе пути, по которым шла отечественная традиция интерпретации и анализа художественного текста.



1. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Н.А.БЕРДЯЕВА

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ БЕРДЯЕВ (1874 - 1948)

Известный русский писатель и философ. Происходил из старинного русского дворянского рода. В юности пережил увлечение философией К.Маркса, находился в ссылке за чтение запрещенной литературы, но это увлечение быстро прошло. Испытал сильное влияние русской религиозно-философской школы (В.С.Соловьев, Ф.М.Достоевский, Н.Ф.Федоров). В 1918 г. основал "Вольную академию духовной культуры". В 1922 г. выслан за пределы страны вместе с большой группой видных деятелей искусства и культуры. Жил и работал в Париже. Один из самых выдающихся писателей и философов XX века, оставивший заметный след в научном осмыслении традиций русской литературы. Особое место среди научно-философских интересов Бердяева занимала русская классическая литература, которой он посвятил несколько исследований, оставивших заметный след в истории развития русской филологии.

Эстетические взгляды Бердяева определялись особой трактовкой им роли творчества, творческой деятельности в жизни человека и общества. Придавая особое значение творческим проявлениям человека, Бердяев строил свою концепцию "сверхкультуры", определяя ее как полное раскрытие человеческой свободы на уровне общественной организации человечества. Тесная связь, найденная Бердяевым между свободой, творчеством и духовным развитием личности человека, определяла тот взгляд на произведения русской литературы (особенно - Ф.М.Достоевского), которым отличаются его литературоведческие работы. В основе критических разборов литературных произведений, проведенных Бердяевым, лежит его мысль об оправданности человеческого бытия Богом. "Бытие человека предполагает бытие Бога", - пишет он в своей книге о Достоевском. Поэтому все виды творчества, и особенно творчество писа-

теля, оказываются служением идее "добра-истины-справедливости", воплощенной к Божественном Провидении. Писательская свобода заключена в свободе выбора пути к Истине; тематика произведения связана с характером отношения к Богу, свойственным данному автору.

В основе всей мировой литературы, особенно русской литературы, заключен вопрос: может ли человек сохранить свое лицо (отражение образа и подобия Божия), сможет ли реализовать свою свободу, уверенность в смысле и верности своего места во Вселенной? Этическое содержание произведений литературы связано с этой борьбой человека за свою духовную эмансипацию, борьбой с гуманистическим закрепощением человека "в миру", отнятием у него "высшей свободы", заключением его в рамки жесткой социальной детерминанты ("историко-социального животного"). Все страдания человечества и любого человека, описанные мировой литературой, можно представить как более или менее прямые трагические последствия неправильно понятой "свободы". Эти страдания принципиально неизбежны, и потому богоборческие мотивы в русской литературе (особенно в XIX веке у Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского) связаны с бунтом против гуманистической (безбожной) свободы выбора, лишь еще более закрепощающей и унижающей человека. Поиск идеального человека ("положительного героя"), которым сопровождались творческие искания многих русских писателей, Бердяев объясняет как форму искания пути к Истине, составляющей главный смысл и направление деятельности творческого человека.

Одна из самых интересных сторон этой литературно-эстетической концепции Бердяева - его идея литературного творчества как формы христианского спасения, описанная им в книге "Смысл творчества". Бердяев протестует против абстрактного символизма ортодоксальной церкви, против резкого противопоставления между художественным творчеством, как делом второстепенным, и канонической аскезой, спасением в монастырском смирении, признаваемом Церковью главным или единственным путем к спасению души. Бердяев протестует против положения, когда христианская культура отвергла художественное творчество как еретическое и фактически несправедливое занятие. Тем самым, считает он, творчество человека было отдано во власть Сатане - этим и объясняются многие процессы в литературно-философской жизни России XVIII и XIX веков. Оставленное без религиозного оправдания творчество

Бердяев называет "пустым местом" культуры, на котором "воцарился Антихрист". Главным аргументом в пользу верности такого понимания Бердяев называет Христа, с которого, по его мнению, началось творчество человека, ибо с него началась свобода как одновременная жизнь во времени и в вечности - главное условие творчества.

Смирение, пишет Бердяев, не цель, но средство достижения благодати. Не тождественное рабству, христианское смирение есть поиск свободы в Боге, а не в своеволии. Однако путь от "дурной свободы" своеволия к "доброй свободе" в Боге есть путь творческий. Возникновение авторитарных систем понимается Бердяевым как проявление замены спасения через творчество - спасением через абсолютизированное смирение. Бердяев указывает, что сосредоточенность на эгоистически понятом "личном спасении" породила страшные перекосы в отношениях человека с Богом. Возникла система "трансцендентального эгоизма", навязав человеку языческое отношение к миру. Эгоцентризм, в дальнейшем - антропологизм, вплоть до "сверхчеловека" Ницше - следствие апологии индивидуализма, к которому привела сосредоточенность на "спасении своей души". Необходима сила, которая органически сочетала бы в себе свободу, истину и смирение. Такой силой Бердяев считает искусство, особенно литературу. Литературное творчество Бердяев описывает как насыщение души красотой и любовью. Любовь к Богу оказывается творческим началом, которое, с одной стороны, освобождает подавленного человека, а с другой - становится целью его существования.

Отсюда творческая жизнь писателя описывается как сплошная "любовь" (к Богу, а значит, к человеку). Бердяев говорит о вдохновении поэта как воплощении "Божественного Эроса"; в его понимании "любовь" оказывается не состоянием души писателя, но в буквальном смысле его жизнью. Кроме того, художественное творчество оправдывает само существование человека: его жизнь приобретает важный смысл, так как он становится продолжателем дела Творения, которое, как считает Бердяев, не закончено Богом, но продолжается (или останавливается) деяниями конкретных людей, в их желании или нежелании сотворчества Богу. Во всех разнообразных видах творчества, которые содержатся в мировой культуре, самый важный вид - творчество литературное, оно занимает высшую ступень, как самосознание человеческого духа, отдающего себе отчет в смысле своего бытия. Это не просто реализация

"творческого инстинкта", составляющего важную часть внутреннего мира человека, но прямое обращение на уровне темы и сюжета литературного произведения к вопросам, составляющим главную мысль Бытия.

Диалогичность литературного искусства Бердяев также связывал с идеей творческой миссии человека на земле. Литературный процесс - тоже творение Божие, созданное людьми, верно понявшими свое истинное творческое предназначение. В постоянном обращении друг к другу в совместном желании спасения люди образовали Литературу, как своего рода Собор, путь к тому, чтобы спастись не отдельно друг от друга (порочный, неверный путь), но вместе. Контакт "я" и "ты" в совместном переживании литературного произведения, в свою очередь, реализующего сюжет о спасении, есть путь к единству во Христе. Бердяев переносит на диалог писателя и читателя мысль Христа о том, что "там, где двое соберутся во имя Мое, там и я буду Третий меж вами" Литературный процесс оказывается собиранием людей во Христе, человек делается прямым участником Провидения. Отсюда ясно, что писатель не имеет права не использовать свой "дар", который есть залог его спасения с помощью творчества, этот дар реализующий. Писательский творческий талант - объективная предпосылка связи человека с Богом, условие его Бытия. "Спасается не раб, но личность", пишет Бердяев, имея в виду лицо человека, созданного по образу и подобию Творца и осознанно продолжающего дело его Творения.

Литературные произведения поэтому, как правило, описывают разные условия и характеры преодоления людьми эгоизма (гуманистической этики), понимаемого как несвобода, рабское подчинение своекорыстию. Главный смысл сюжетных конфликтов всех текстов мировой литературы понимается как вариант конфликта между свободным и несвободным состоянием людей или между людьми (Гамлет - Полоний, Моцарт - Сальери, Алексей и Иван Карамазовы и др.). Тема подвижничества (подвига) становится основной в мировой литературе именно начиная с житий, описывающих подвиги Святых Отцов. Христианских аскетов Бердяев называет "художниками человеческой души", но, от обратного, и великие писатели и художники оказываются, по Бердяеву, "подвижниками и святыми".

Анализируя вопрос о роли художественного творчества в современном мире, Бердяев объясняет возможность "злого творчества" как возможность творить во имя Дьявола. С другой сторо-

ны, необходима глубинная связь между спасением во Христе и творчеством именно для того, чтобы спасти мир от Дьявола. Социально-бытовая жизнь мыслится им как "плен" ("мир", "царство необходимости"). Истинный путь — путь освобождения от плена, движение вверх, отказ от оппортунизма, приспособленчества к "миру". По мнению Бердяева, обращение к литературной работе, требующей совершенного бескорыстия и чистоты духа, само по себе — сила, освобождающая мир от зла. Однако все духовно значительные люди в этом мире — страшно одиноки. Это происходит потому, что их уход в борьбу со злом с помощью высокого накала творческого состояния духа выводит их за пределы социально-бытовой жизни. Творческий акт мыслится как акт освобождения и преодоления. Это выход и победа, которую, как правило, никто не видит. Однако только деятельность таких одиночек, переживающих трагическое состояние мира, оправдывает существование всего человечества. Похожая мысль лежит в основе "Мастера и Маргариты" М.А.Булгакова, написанного как бы параллельно книге Бердяева, возможно и не без прямого влияния.

Само сомнение в творческом призвании человека Бердяев определяет как "болезненное ячество". В жертвенном страдании человека в этом мире — его освобождение от подавленного, несвободного состояния. Литературный процесс — процесс борьбы за Истину, понимаемую как Добро и Красота. Бердяев считает первой декларацией творческого человека слова Христа "Я есмь Истина" — это и есть формула свободного человека, совпавшего с Провидением. Отсюда ясно, что главной темой русской литературы становится "вековечный вопрос" о смысле и цели человеческого бытия, о его отношении к Мирозданию. Литературный текст описывает разные состояния человека в различных степенях его свободы или несвободы, в разных социально-культурных пространствах, ситуациях, сюжетных положениях. В целом же главный конфликт двух "я" мировой литературы — борьба "ветхого Амада" с нарождающимся новым ликом человека, творящего в свободе мир по воле Божьей.

Анализируя с этой точки зрения "натурального человека" Ж.-Ж.Руссо, антропоцентристскую персону Л.Фейербаха, героев Ф.М.Достоевского и А.С.Пушкина, Заратустру Ф.Ницше и др., Бердяев трактует их как разные проявления, различные формулы общего в европейской культуре упадка христианского сознания в человеке нового времени, сознающего свою несвободу и бо-

рющегося за свое освобождение. Согласно этой концепции русская литература зафиксировала в своих шедеврах набор вариантов такой несвободы, показала стыд и ужас перед Бытием покинутого, богооставленного человека, потерявшего смысл своего бытия. Особенно интересуют Бердяева Заратустра, по его мнению, вместе с многочисленными русскими литературными героями-"ницшеанцами" показывающий метафизический тупик "брошенного человека", жертву кризиса "гуманистического сознания", отказавшегося от высшей цели Бытия и запершего человека в тесной клетке социально-бытового существования. Вопрос о "счастье", тематически объединяющий многие и многие тексты русской литературы, Бердяев связывает с проблемой кризиса гуманизма "возрожденческого типа", провозглашающего "свободу от" ("дурную свободу"), в отличие от "свободы для" (отдача себя творчеству в целях Провидения). Трагический характер романтического героя-одиночки, противостоящего миру, Бердяев видит в переживаемом состоянии несвободы и отсутствии выхода к "красоте-добру-истине". Заслугу Ницше как писателя Бердяев видит в том, что он почувствовал творческое предназначение человека, однако попытался оправдать его безграничным своеволием (ища выхода из одного тупика - завел в другой).

В том же ключе анализирует Бердяев и творчество Ф.М.Достоевского. Его романы он считает описанием состояния "брошенного гуманизмом человека", своего рода констатацией позора "человека сегодня". Обоготворяя себя, человек становится рабом царства необходимости. Отсюда ненависть к Богу и боязнь Дьявола, переживаемые Раскольниковым, Аркадием Долгоруким, Шатовым, Степаном Трофимовичем и другими героями. Отсюда "исповедью" становится не только жизнь каждого героя Достоевского, но все творчество писателя в целом. "Дерзание творчества" оказывается обращением к Истине как к Грядущему, и в этом смысле может быть понято творчество А.Блока ("Стихи о Прекрасной Даме"), произведения Л.Андреева, других русских писателей. Литературная деятельность становится, по Бердяеву, своего рода подготовкой, приготовлением к приходу "Христа Грядущего". Отрекаясь от современного мира, герои русской литературы указывают путь к преодолению трагической (временной, по Бердяеву) пропасти между Небом и Землей. Вопрос о значении того или иного литературного произведения, считает Бердяев, это вопрос о путях создания иного, свободного бытия человека.

Сравнивая разные литературные школы, Бердяев находит в них различные варианты отношения человека к факту своей несвободы. В романтизме Бердяев видит указание на тоску человека по "восхождению бытия", в то время как классицизм демонстрирует "болезненный отказ от жизни". В романтизме тоска по свободе связана с христианским чувством "живой жизни" (отказ от нормы, мертвых общественных и социальных шаблонов). Отсюда выработка в романтическом творчестве идеи "иного мира", противостоящего "этому", намекающего на необходимость жизни в условиях "свободы для" (вечности). Здесь Бердяев обнаруживает трагическое несоответствие между сутью художественной идеи и окончательной формой ее реализации. Классицизм же признает "мертвую норму" бытия человека в условиях несвободы, не считая это болезнью; романтический герой ощущает себя "больным" и уже тем, по мнению Бердяева, здоровее героя классицизма.

В конце концов символизм, по мнению Бердяева, обнажил крайние пределы творческого акта, указал путь к освобождению в идее "теургии". Произведения поэтов-символистов насыщены идеей порыва к трансцендентальному. Сформированный ими образ "нового бытия" указывает путь к преобразению человека. С этим связана мысль Бердяева, что истинное творчество - всегда "преображение", а не "искажение" или "отражение" бытия. Здесь, считает философ, виден будущий путь человечества по претворению "культуры в бытие". Понимая творчество как "богодейство", Бердяев находит черты новой христианской культуры в анализируемых им литературных текстах. В целом же художественное творчество Бердяев определяет как "последнее откровение Троицы", именно в нем оправдывается человек как существо высшее, несводимое к "социальному животному". Активность человека искусства носит характер реализации своей высшей свободы и оказывается выполнением им прямой обязанности перед Богом; поэтому творчество не нуждается в специальных оправданиях, но само и есть оправдание чел. века. Бердяев не только ставит вопрос о религиозном характере искусства, но доказывает смысл существования искусства как акта борьбы человека за эмансипацию своего духа как образа и подобия Божьего; творчество - "сама религия и есть". Таким образом, литературное творчество, согласно идее, это поиск свободного и сильного человека ("Богочеловека"), пока что находящегося в стесненных социально-бытовыми условиями рамках, но борющегося за свой "образ и подобие Божие". Пространственно-вре-

менные характеристики и предметный мир произведения в связи с этим формулируют соответствующий круг препятствий и путей к истине, окружающий героя. Отсюда главной темой любого литературного произведения становится выяснение характера и степени отпадения героя от истины, сюжетом - траектория его пути к выяснению и реализации в деле "творчества" своего божественного происхождения. Анализ литературного текста должен связать воедино в акте совместной исповеди-покаяния всех участников единого Собора литературы: автора и героя, писателя и читателя, исследователя литературы и изучаемое произведение, которое понимается как акт религиозной борьбы человека за свою свободу. Это оправдывает и художника слова, прикасающегося к тайне Бытия, и литературоведа, систематически изучающего словесные формы, в которые отливало вечно дрящущее покаяние и преображение падшего человека.

ГЛАВА X

ТВОРЧЕСТВО И КРАСОТА. ИСКУССТВО И ТЕУРГИЯ

Творчество художественное лучше всего раскрывает сущность творческого акта. Искусство есть сфера творческая по преимуществу. Принято даже называть художественным творческий элемент во всех сферах активности духа. Яркое творческое отношение к науке, к философии, общественной жизни, морали считают художественным. И Творец мира воспринимается в аспекте великого художника. Чаяния творческой эпохи - чаяния эпохи художественной, в которой искусство будет главенствовать в жизни. Художник - всегда творец. В искусстве есть творческая победа над тяжестью "мира сего", - никогда не приспособление к этому "миру". Акт искусства прямо противоположен всякому отяжелению, в нем есть освобождение. Сущность художественного творчества - в победе над тяжестью необходимости. В искусстве человек живет вне себя, вне своей тяжести, тяжести жизни. Всякий творческий художественный акт есть частичное преображение жизни. В художественном восприятии мир дан нам уже просветленным и освобожденным, в нем прорывается человек через тяготу мира. В творчески-художественном отношении к миру уже приоткрывается мир иной. Восприятие мира в красоте есть прорыв через уродство "мира сего" к миру иному. Мир принудительно данный, "мир сей" уродлив, он не космичен, в нем нет красоты. Восприятие красоты

в мире есть всегда творчество, - в свободе, а не в принуждении постигается красота в мире. Во всяком художественном делании уже творится мир иной, космос, мир просветленно-свободный. Спадает короста с лица мира. Творчество художественное имеет онтологическую, а не психологическую природу.

Но на художественном творчестве виден трагизм всякого творчества - несоответствие между заданием и осуществлением. Задание всякого творческого акта безмерно больше всякого его осуществления. На это не раз уже указывалось. Задание всякого творческого акта - создание иного бытия, иной жизни, прорыв через "мир сей" к миру иному, от хаотически-тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному космосу. Задание творческого художественного акта - теургическое. Осуществление творческого художественного акта - произведение дифференцированного искусства, культурные эстетические ценности, исход творчества не в мир иной, а в культуру мира этого. Художественное творчество не достигает онтологических результатов, - творится идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие. На творчестве художественном ясно раскрывается символическая природа всякого творчества культуры. *Трагедия творчества и кризис творчества и есть основная проблема, переданная XIX веком веку XX.* У Ницше и Ибсена, у Достоевского и Л. Толстого, у символистов мировой кризис творчества достиг последнего напряжения. Как удивителен эпилог всей творческой жизни Ибсена "Когда мы мертвые пробуждаемся"! В нем с необычайной силой ставится проблема трагической противоположности творчества и бытия, искусства и жизни: творить саму жизнь или творить художественное произведение. И вся жизнь Л. Толстого была мучительным переходом от творчества совершенных художественных произведений к творчеству совершенной жизни. Эта трагедия художника-творца ныне достигла такой остроты, что сделала почти невозможным совершенное, классически-прекрасное искусство. Идеал классически-прекрасного, канонического, нормированного искусства стоит между творчеством и бытием, отделяет художника от жизни. Творчество переливается в совершенное искусство, а не в совершенную жизнь. Иное, высшее бытие недостижимо для творца-художника. Каноническое искусство не допускает выхода творческой энергии в мир иной, оно задерживает ее в "мире сем", оно допускает лишь символические знаки иного бытия, но не допускает самой реальности иного бытия. Каноническое искусство с его дифференциро-

ванными нормами все еще есть послушание последствиям греха, подобно канонической науке, семье или государству. В каноническом искусстве есть приспособление творческой энергии художника-творца к условиям этого мира. Каноническое искусство может быть прекрасно, но красота его не бытийственна в последнем смысле этого слова, как не бытийственна истина канонической науки и справедливость канонического государства. Канон в искусстве всегда есть задержка творческой энергии, как необходимое приспособление к этому миру, как послушание последствиям греха человека, задержка, не допускающая создания мира иного. Каноническое искусство имманентно этому миру, не трансцендентно. Оно хочет лишь культурной ценности, не хочет нового бытия. Каноническое искусство делает с творчеством красоты то же, что каноническая семья делает с творчеством любви. Каноническое искусство никогда не было творчеством в религиозном смысле этого слова; оно принадлежит дотворческой эпохе, оно еще в законе и искуплении. У великих художников была великая творческая энергия, но она никогда не могла адекватно реализоваться в их искусстве. В творческом экстазе был прорыв в мир иной. Но классически-прекрасное, каноническое искусство оставляет в мире этом, дает лишь знаки иного. Канон дифференцированного искусства есть закон послушания. Путь канонического искусства противоположен пути творческого дерзновения. Мировой кризис творчества есть кризис канонического искусства, он предваряет творческую религиозную эпоху.

* * *

Существует глубокая противоположность между искусством языческим и искусством христианским, точнее - искусством христианской эпохи. Языческое искусство - классическое и имманентное. Христианское искусство - романтическое¹ и трансцендентное. В классическом языческом искусстве есть имманентная завершенность, имманентное совершенство. Классически прекрасное, языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь, на земле, в этом мире. Небо замкнуто над языческим искусством и идеал совершенства всегда в нем посюсторонний, а не потусторонний. Только в языческом искусстве и есть эта классическая завершенность форм, это имманентное достижение красоты в этом мире, силами этого мира. Идеальное, законченное совершен-

ство Пантеона возможно лишь в языческом искусстве. Законченное совершенство языческого искусства никуда не зовет, оно оставляет здесь, в этом мире. В этой классически-прекрасной завершенности форм мира языческого нет прорыва в мир иной, эта достигнутая завершенность замыкает в этом мире. На этой вере в возможность замкнуть красоту в этом мире через законченное совершенство форм покоится вся античная скульптура и архитектура. В античном искусстве, классически-прекрасном, нет трансцендентной тоски, трансцендентного прорыва, под ним и над ним не раскрывается бездна. Даже античный дионисизм был имманентным круговоротом природных сил. Само небо в языческом мире было завершенным, замкнутым куполом, за которым дальше ничего уже не было. Совершенство и красота достижимы не там, за пределами, а здесь, в пределах. Искусство языческого мира говорит не о тоске по прекрасному миру иному, а о достижении красоты в мире этом, под замкнутым куполом небес. И эта языческая, дохристианская устремленность к классической и имманентной завершенности форм создает одну из вечных традиций в искусстве, перешедшую в мир христианский. Искусство христианское иного духа. Небо разомкнулось над христианским миром, и открылось запредельное. В искусстве христианского мира нет уже и быть не может классической завершенности форм, имманентного совершенства. В христианском искусстве всегда есть трансцендентная устремленность к миру иному, к прорыву за пределы имманентного мира, есть романтическая тоска. Романтическая незавершенность, несовершенство форм характерно для христианского искусства. Христианское искусство уже не верит в законченное достижение красоты здесь, в этом мире. Христианское искусство верит, что законченная, совершенная, вечная красота возможна лишь в мире ином. В этом же мире возможна лишь устремленность к красоте мира иного, лишь тоска по ней. Мир христианский не допускает никакого замыкания, завершения в этом мире. Красота для него всегда есть то, что говорит о мире ином, т.е. символ. Христианское трансцендентное чувство бытия создает романтическую традицию в искусстве, противоборствующую традиции классической. Романтическое христианское искусство видит неземную красоту в самой незавершенности, незаконченности, в этой устремленности к прорыву за пределы этого мира. Христианское искусство не оставляет в этом мире, в красоте достигнутой и завершенной, а уводит в мир иной, к красоте потусторонней и за-

предельной. В искусстве христианском есть романтическая болезненность. На идеалах христианского искусства отпечатлелась жажда искупления грехов этого мира, жажда приобщения к миру иному. Сравнение средневековой готической архитектуры и античной классической архитектуры должно сделать ясным наше противоположение двух типов искусства. В языческом искусстве было устройство мира сего, - устройство в красоте, подобно тому, как есть такое устройство в языческом государстве или в языческой науке. В классическом языческом искусстве творческий акт художника приспособляется к условиям мира сего, к жизни в красоте здесь. Творческий акт в мире классической завершенности не выводит в мир иной, а укрепляет в мире этом. Эта классическая завершенность языческого мира создает традицию канонического искусства, создает канон для достижения совершенных, законченных форм.

Романтическое искусство не канонично. Но классически-прекрасное искусство античного мира в мире христианском меняется. В нем есть вечное и неумирающее, но есть и слишком временное, задерживающее, в глубочайшем смысле реакционное. Античное искусство - вечный источник творчества и красоты. Но канон классицизма может стать задерживающей, консервативной силой, враждебной духу пророческому. Античный классицизм вырождается в мертвый академизм. И вопрос совсем не в противоположении формы содержанию, ибо в искусстве сама форма есть содержание. Но форма-содержание может быть завершенной и замкнутой, а может быть и прорывающейся, не завершенной. Только в нашу эпоху выявляется окончательный кризис канонического искусства и начинается осмысливаться соотношение языческой и христианской традиции в искусстве. Понять природу искусства, с его классической завершенностью и романтической устремленностью, лучше всего можно в Италии, в священной стране творчества и красоты, интуитивным вникновением в Возрождение раннее и позднее ².

Великое итальянское Возрождение безмерно сложнее, чем принято о нем думать. В Возрождении был небывалый подъем человеческого творчества, проблема творчества восстает с небывалой остротой. В Возрождении пытался человек вернуться к античным истокам творчества, к тому творческому питанию, которое не ис-

сякает в Греции и в Риме. Но ошибочно было бы думать, что итальянское Возрождение было языческим, стало под знак возрождения язычества. Этот упрощенный взгляд оставлен культурными историками. В творческом подъеме Возрождения совершилось небывалое: еще по силе столкновения языческих и христианских начал человеческой природы. В этом - мировое и вечное значение Возрождения. Оно раскрыло действие языческой природы человека в творчестве и действие христианской его природы. Античность со своими идеалами имманентной завершенности никогда не могла быть восстановлена, потому что окончательная реставрация какой-нибудь предшествующей мировой эпохи вообще невозможна. Культурные историки все более начинают раскрывать христианские начала в Возрождении³. Языческой античной цельности в Возрождении нельзя найти, - это эпоха глубокого раздвоения человека и необычайной сложности, порожденной столкновением разных начал. Реставраторы язычества должны признать, что кровь людей эпохи Возрождения была отравлена христианским сознанием греховности этого мира и христианской жадной жаждой искупления. Христианское трансцендентное чувство бытия так глубоко захватило природу человека, что сделало невозможным цельное и законченное исповедание имманентных идеалов жизни. Люди Возрождения были раздвоенными христианами, в них бурлили два столкнувшихся потока крови. Эти христиане-язычники раздирались между двумя разными мирами. Язычески-цельное, имманентное чувство жизни нельзя найти в эпоху Возрождения, оно выдуманно. После Христа и связанного с Ним космического изменения человеческой природы нет уже целостного возврата к античности, к языческой имманентности. Явление Христа магически привило человеческой природе чувство принадлежности к двум мирам, тоску по миру иному. Даже в жизни Бенвенуто Челлини, так гениально им рассказанной, - этого изумительного человека самой языческой эпохи Возрождения XVI века, слишком много христианского. Бенвенуто Челлини был в такой же мере христианином, как и язычником, он совсем не был цельным человеком, охваченным исключительно имманентным чувством бытия. Описания его религиозных прозрений в тюрьме изумительны, покорность воле Божьей этого авантюриста и скандалера, убивавшего людей направо и налево, потрясает⁴. На всем творчестве Возрождения лежит печать бурного столкновения противоположных начал, вечной борьбы христианской трансцендентности и языческой имманент-

ности, романтической незавершенности и классической завершенности.

Несколько столетий Возрождения (XIV, XV, XVI века) ознаменованы небывалым напряжением творческих сил человека. Но есть несколько возрождений, и очень важно их расчлениить. Есть раннее Возрождение треченто, - оно окрашено в христианский цвет. Ему предшествовала святость Франциска Ассизского и гениальность Данте. Мистическая Италия, - исток раннего Возрождения, была высшей точкой всей западной истории⁵. В мистической Италии, у Иохима из Флориды зародились пророческие упования новой мировой эпохи христианства, эпохи любви, эпохи Духа. Эти упования вспоили и вскормили творчество раннего Возрождения, насквозь религиозное по своему стремлению. Джотто и вся ранняя религиозная живопись Италии, Арнольфо и др. шли за Франциском и Данте. Но упования мистической Италии опередили времена и сроки. Человек бессилён ещё был осуществить то, к чему разными путями шли Франциск и Данте, о чем пророчествовал Иохим из Флориды. Церковно-христианского творчества, культуры, искусства в последнем смысле этого слова ещё не было и быть не могло. Не была ещё раскрыта подлинная антропология. Предстояло ещё великое восстание человека в гуманизме. Возрождение XV века, кватроченто, не осуществило идеалов Франциска и Данте, не продолжило религиозного искусства Джотто, в нём раскрылось противоборство христианских и языческих стихий в человеке. Подымался раздвоенный человек, не примиривший своих языческих истоков со своими истоками христианскими. В XV веке во Флоренции искусство делает огромные успехи и завоевания, в нём творчество человека освобождается. Но в кватроченто появляются болезненные художники, раздвоенные, с тайным недугом, мешающим им до конца осуществить свои великие задачи, со странной и трагической судьбой. Этот болезненный надлом чувствуется уже у Донателло, он есть у Палайоллы, у Веррокио, он достигает особенного напряжения у Боттичелли и завершается у Леонардо. Искусство кватроченто прекрасное и болезненно-раздвоенное, в нём христианство встретилось с язычеством, и встреча эта ранила душу человека.

Флорентинское искусство кватроченто стремилось к классическому совершенству форм и сделало на этом пути много завоеваний. Но в искусстве кватроченто можно открыть и черты христианского романтизма, трансцендентную тоску, не до-

пускающую классической завершенности. Истоки Возрождения, Франциск и Данте, не были еще забыты в XV веке. Фра Беато Анжелико был продолжателем треченто. Трагическая судьба некоторых избранных художников кватроченто может быть разгадана лишь при более глубоком проникновении в раздвоенную, не цельную душу кватроченто, душу, раздираемую противоборством стихий христианской и языческой. Трагическая судьба Боттичелли, величайшего художника Возрождения, лишь в последние времена ставшего понятным и близким нам, дает ключ к пониманию все еще не разгаданной тайны Возрождения. Боттичелли - самый прекрасный, волнующий, поэтический художник Возрождения и самый болезненный, раздвоенный, никогда не достигавший классической завершенности. В трепетной душе Боттичелли кватроченто перешло от Лоренцо Великолепного к Савонароле. В судьбе Боттичелли кватроченто создало свою измену великим упованиям раннего христианского Возрождения. Языческое Возрождение кватроченто к концу начало вырождаться, задачи его оказались невыполненными и явление Савонаролы было внутренне закономерно и неизбежно. Савонарола совсем не был изуверским врагом и истребителем искусства и красоты⁶. Он напоминал о великой цели искусства, боролся с вырождением, но был выразителем лишь одного крайнего начала, которое так же не могло господствовать в жизни, как и языческое Возрождение. Когда Боттичелли был великим художником языческого Возрождения и писал своих Венер для Лоренцо Великолепного, он не был выразителем классической языческой стихии. Его Венеры всегда походили на Мадонн, как Мадонны его походили на Венер. По удачному выражению Бернсона, Венеры Боттичелли покинули землю и Мадонны его покинули небо. В творчестве Боттичелли есть тоска, не допускающая никакой классической законченности. Художественный гений Боттичелли создал лишь небывалый по красоте ритм линий. Во всем деле жизни Боттичелли есть какая-то роковая неудача, он не осуществил ни задачи христианского Возрождения, ни задачи языческого Возрождения. Боттичелли - не совершенный художник, менее совершенный, чем Джотто, с одной стороны, и чем Рафаэль - с другой. И все же Боттичелли самый прекрасный, самый близкий и волнующий художник Возрождения. К картинам его нельзя подойти без странного трепета. В Боттичелли, в его искусстве и его судьбе, воплотилась тайна Возрождения. В Боттичелли раскрывается роковая неудача Возрождения, его недостижимость и неисполнимость.

Тайна Возрождения - в том, что оно не удалось. Никогда еще не было послано в мир таких творческих сил и никогда еще не была так обнаружена трагедия творчества, несоответствие между заданием и достижением. В этой неудаче Возрождения было настоящее откровение судеб человеческого творчества, в нем единственная красота. Возрождения не произошло, хотя было в нем великое напряжение творческой энергии. Возрождение языческое невозможно в христианском мире, навеки невозможно. Классическое, имманентное совершенство не может уже быть уделом христианской души, заболевшей трансцендентной тоской. Великий опыт чисто языческого Возрождения в мире христианском должен был кончиться проповедью Савонаролы, отречением Боттичелли. Упадок и вырождение, мертвый академизм - неизбежны в конце языческого Возрождения в христианском мире.

Кватроченто - сердцевина Возрождения, его центральная точка, в нем тайна Возрождения. Перед Боттичелли, перед Леонардо уже стояла загадка о человеке, которой не знало треченто. Но последнее усилие языческого Возрождения осуществить здесь идеал классического, законченного совершенства было сделано в XVI веке, в высоком римском Возрождении. Могут сказать, что Микель Анжело, Рафаэль, Жулио Романо, Браманте, вся архитектура высокого Возрождения опровергают мнение о неудаче Возрождения. Скажут: Рафаэль удался, в совершенстве удался. Велик в Возрождении не Боттичелли, а Рафаэль. Но искусство квинквеченто с Рафаэлем во главе есть начало упадка, омертвления духа. Мертвящая скука охватывает, когда бродишь по Ватикану, царству высокого Возрождения XVI века, тоскуешь по Флоренции кватроченто, менее совершенной, менее законченной, но единственно прекрасной, милой, близкой, интимно волнующей. Что такое Рафаэль? Это - отвлеченный предел классически-совершенной традиции в искусстве, предел законченности, завершенности. Искусство Рафаэля - отвлеченное совершенство композиции, это сами законы совершенных художественных форм. Рафаэль - самый не индивидуальный, самый безличный художник в мире. В его совершенном искусстве нет трепета живой души. Не случайно он стал кумиром и образцом академиков, которые и доныне у него учатся. С Рафаэлем нельзя иметь романа, его нельзя интимно любить. У Рафаэля был огромный художественный дар и необычайная приспособленность, но можно сомневаться в его гениальности. Он не гений потому, что не было в нем универсального восприятия вещей, не бы-

ло этой переходящей за грани мира тоски. Рафаэль - не гениальная индивидуальность, он - отвлеченная форма, совершенная композиция. Классицизм Рафаэля в христианском мире производит впечатление мертвенности, почти ненужности, неудачи еще более роковой, чем несовершенство и раздвоенность кватрочентистов. Все это высокое и совершенное искусство XVI века в существе своем неоригинально, в мировом смысле подражательно и реакционно. В нем нет новой красоты, неведомой еще миру. Античное искусство было подлинное и прекрасное, в нем была исключительная и единственная жизнь. Под совершенными формами XVI века уже скрыто начало упадка и омертвения. На красоте квинквеченто лежит печать неподлинности, призрачности, мимолетности. Сама доступность, понятность, общепризнанность Рафаэля - роковые для него свойства. Микель Анжело был гениальнее, подлиннее, трагичнее Рафаэля. Но и его необаятельное совершенство было неудачей, и он не осуществил задач языческого Возрождения. Здоровье искусства Рафаэля и Микель Анжело - кажущееся, внешнее. Болезненное искусство кватрочентистов гораздо подлиннее, ценнее, значительнее. У Боттичелли, у Леонардо, столь разных, есть магия обаяния. Этой магии нет ни у Микель Анжело, ни у Рафаэля, в них есть что-то бесполое. Микель Анжело и Рафаэль положили начало упадку искусства. После них появилась уже Болонская школа, мертвый академизм. Последним результатом Возрождения со всеми его неудачами явилось Барокко, которое пыталось соединить католическую реакцию с завоеваниями языческого Возрождения, обратить языческое Возрождение на служение иезуитской церкви. Барокко оригинальнее высокого Возрождения, и ему удалось украсить Рим фонтанами и лестницами. Но в фальшивой гримасе Барокко отпечатлелась роковая мертвенность соединения христианства и язычества. Все язычество еще раз вошло в католическую церковь, но никакое Возрождение не было этим достигнуто. Христианское, церковное Возрождение так же невозможно, как и языческое. Культура не адекватна ни языческому, ни христианскому религиозному творчеству. Трагизм творчества, его неудача последнее поучение великой эпохи Возрождения. В великой неудаче Возрождения его величие. Абсолютная завершенность и совершенство для христианского мира лежит в трансцендентной дали.

И искусство может быть искуплением греха. Есть искупление и в классическом каноническом искусстве, достижения которого противоположны заданиям творческого акта, и в искусстве романтическом, нарушающем канон и переходящем все пределы, есть искупление. В искусстве, как и повсюду в мире, повторяется Голгофская жертва. Но творческий художественный акт по своей задаче, по своему устремлению выходит из эпохи искупления. *Творческий акт задерживается в мире искуплением и потому становится трагическим.* Творчество по существу своему выходит из религиозной эпохи закона и искупления, из Ветхого и Нового Завета. Но в эти мировые эпохи оно вынуждено приспособляться и к закону, и к искуплению. Приспособление творчества к закону создает искусство классическое, приспособление к искуплению создает искусство романтическое. Творческий акт, рождающий искусство, не может быть специфически христианским, он всегда дальше христианства. Но осуществления этого творческого акта могут протекать в христианской среде. В строгом смысле слова творчество и не языческое, и не христианское, оно - дальше. В творческом художественном акте побеждается тьма, преображается в красоту. Уже говорилось о том, что демоническая тьма Леонардо сгорела в его творческом акте и он перешел к красоте. Искусство бывает язычески-классическим или христиански-романтическим не по сущности самого творческого акта, который всегда выходит за пределы и язычества и христианства, а по мировой атмосфере, в которой совершается реализация искусства.

Старая и вечная противоположность классического и романтического искусства в XIX веке принимает новые формы. На рождается с одной стороны реализм, с другой - символизм. Реализм в искусстве - крайняя форма приспособления к "миру сему". Реализм не стремится, подобно классицизму, к достижению ценности красоты здесь, имманентно; он послушен не канону-закону, как классицизм, а действительности, мировой данности. Реализм наиболее удаляется от сущности всякого творческого акта, это наименее творческая форма искусства. Реализм как направление давит и угашает творческие порывы художника. И если реалисты XIX века бывали великими художниками, то потому только, что направление в искусстве вообще мало имеет значения, и за их временной реалистической оболочкой светила красота вечного ис-

кусства и вечного творческого акта. Бальзака и Л. Толстого можно условно называть реалистами. В меньшей степени они были мистиками и прежде всего были гениальными художниками. Программа реалистического искусства всегда есть падение искусства, унижение творчества, послушание творческому бессилию. Творческий акт художника по сути своей есть непослушание "миру сему" и его уродству. Творческий акт есть дерзновенный прорыв за пределы этого мира, к миру красоты. Художник верит, что красота реальнее уродства этого мира. Реалистическое направление верит в то, что уродство реальнее красоты, и зовет к послушанию этому уродству мира. Реалистическое искусство - буржуазно. Вырождение реализма в натурализм было последним словом этого приспособления и послушания. Отяжеление в уродстве - творческое падение. В искусстве не может не быть прорыва к красоте. Но необходимо отличать послушание классицизма, создающего имманентную ценность красоты, от послушания реализма, пассивно отражающего мир. Художественное творчество, как и познание, не есть отражение действительности, оно всегда есть прибавление к мировой действительности еще не бывшего. И в великом, гениальном искусстве XIX века, условно именуемом реалистическим, можно открыть и вечный классицизм и вечный романтизм. Более того, в настоящем реалистическом искусстве есть черты символизма, отражающие вечную природу всякого искусства. Но реализм ныне кончился. Искусство конца XIX или начала XX века стоит под знаком символизма. Лишь в символизме раскрывается истинная природа всякого творчества художественного. И трагедия творчества в символизме достигает своей вершины.

Трудность проблемы символизма в том, что, с одной стороны, всякое искусство символично, с другой стороны - есть новое символическое искусство, которое знаменует рождение новой души и небывшей еще формы творчества. Конечно, Данте и Гете были символистами. Конечно, символизм можно вскрыть в самом существе всякого подлинного, большого искусства, в самой природе творческого акта, рождающего ценность красоты. В искусстве творится не новое бытие, а лишь знаки нового бытия, символы его. Искусство всегда учит тому, что все преходящее есть символ иного, непреходящего бытия. Последняя реальность сущего творится в искусстве лишь символически⁷. Не символически, реально последнее и сокровенное сущее недостижимо для художественного акта. Поэтому символизм искусства есть не только его сила, но и его

слабость. Символизм указывает на вечную трагедию человеческого творчества, на расстояние, отделяющее художественное творчество от последней реальности сущего. Символ есть мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности. Искусство не может быть реалистическим ни в смысле эмпирическом, ни в смысле мистическом. О реализме в искусстве можно говорить лишь условно. Реализм мистический уже переходит за пределы искусства как дифференцированной ценности культуры. Окончательный мистический реализм был бы преодолением трагедии творчества. Символизм в искусстве на вершинах своих лишь обостряет трагедию творчества и перебрасывает мост к новому, небывшему творчеству бытия. В великом старом искусстве, например, у Данте, мистическая роза была лишь символом последней реальности сущего. Но и Дантовское искусство бессильно было творить новое бытие. Не только искусство, но и вся культура символична. В культуре и ее ценностях творятся лишь знаки, символы последнего бытия, а не само бытие, не сама реальность. Даже экономическая культура есть лишь знак, символ последней власти человека над природой, а не само бытие этой власти, не последняя ее реальность. Последняя, наиреальнейшая власть человека над природой будет теургической, а не экономической. Есть символизм во всяком человеческом творчестве. Символизм есть творчество не завершенное, не достигшее последней цели, не окончательно реализованное. Искусство должно быть символическим, самое высшее искусство - самое символическое. Но символизм не может быть последним лозунгом художественного творчества. Дальше символизма - мистический реализм; дальше искусства - теургия. Символизм есть путь, а не последняя цель, символизм мост к творчеству нового бытия, а не само новое бытие. Символизм - вечное в искусстве, ибо всякое подлинное искусство есть путь к новому бытию, мост к иному миру. Вечный символизм творческого художественного акта есть и в искусстве классическом, и в искусстве романтическом. Даже реализм XIX века не в силах был окончательно убить символическую природу искусства.

Но существует еще "символизм" как направление нового искусства. Новый символизм характерен для новой души и для новой эпохи человеческого творчества. Символизм С. Маллармэ, Метерлинка, Ибсена, у нас В. Иванова и А. Белого и др. вносит в мир новые ценности, новую красоту, это уже не символизм Гете, не символизм прежних великих творцов. В новом символизме до кон-

ца доходит и великое творческое напряжение человеческого духа, и творческая трагедия и болезнь духа. Новый человек рвется в творческом порыве за пределы искусства, устанавливаемые этим миром. Символисты отказываются от всякого приспособления к этому миру, от всякого послушания канонам этого мира, жертвуют благами устройства в этом мире, ниспосылаемыми в награду за приспособление и послушание. Судьба символистов, предтеч новой жизни в творчестве, жертвенна и трагична. Символизм Гете был все еще каноническим, приспособленным, послушным закону мира. Даже символизм Данте был послушен миру средневековому. Новый символизм отталкивается от всех берегов, ищет небывалого и неведомого. Новый символизм ищет последнего, конечного, предельного, выходит за пределы среднего, устроенного, канонического пути. В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию. Символизм есть жажда освободиться от символизма через осознание символической природы искусства. Символизм есть кризис культурного искусства, кризис всякой срединной культуры. В этом его мировое значение. Но "на смерть обречены слишком ранние предтечи слишком медленной весны" Первые символисты должны были погибнуть, пасть жертвами, подобно тому, как погиб и пал жертвой Фр. Ницше. Пророчество о новом бытии прорывалось в символизме, но нельзя искать в символизме законченного совершенства, завершенных достижений. Трагедия всякого христианского творчества с его трансцендентной тоской завершается в символизме. Язычество иных декадентов - явление поверхностное. Символизм - последнее слово мировой эпохи искупления и преддверие мировой эпохи творчества. Символисты - жертвенные предтечи и провозвестники грядущей мировой эпохи творчества. Но корнями своими символисты еще входят в эпоху искупления.

* * *

Я не знаю явления более благородного, внутренне более трагического и по-своему героического, чем писатели-католики Франции XIX века, католики совсем особые, не официальные, не приспособленные к католическому "миру сему". Я говорю о Барбе д'Оревилли, Э. Гелло, Вилье де Лиль-Адане, Верлене, Гюисмансе, Леоне Блуа. Эти "реакционеры", в большинстве случаев эстетические роялисты, клерикалы и аристократы, ненавидели священной

ненавистью буржуазный мир XIX века. Они были людьми нового духа, трепетавшего под реставрационными одедами. Это реакционеры-революционеры, ни к чему не приспособленные, вся жизнь которых прошла в бедности, непризнании и неудаче. Люди эти не шли ни на какие компромиссы с буржуазным духом, любили лишь мечту свою и ей жертвенно отдавали всю свою жизнь. Биографии этих людей потрясают своим трагизмом, своим своеобразным героизмом⁸. Красота, которой они жили, всегда была для них миром иным, во всем противоположным уродству ненавистного "мира сего" Сама "реакционность" их была бунтом, а не приспособлением. У этих людей не было никаких надежд на земное устройство и благоденствие. Дух их выбрасывал их за границы этого мира. Этот мир вызывал в них брезгливое отвращение⁹. Как противоположен этот благородный, подлинно аристократический дух буржуазному модернизму, играющему в самодовольное язычество! Искусство новых французов-католиков, всеми отвергнутых и непризнанных, - последние, поздние цветы мировой эпохи искупления. Их красота - все еще красота искупления. Эти усталые души - искупительные жертвы за грехи мира буржуазного, мира сего, предавшего благородство. Тут душа католическая истончается до потери всех контуров этого мира, всей тяжести обмирщенного католичества. Но творческого дерзновения новой мировой эпохи нет ни в чудесных рассказах Вилье де Лиль-Адана, ни в стихах Верлена, ни в злом гневе Л. Блуа против буржуазного мира. Души эти стоят на грани двух миров, в них неосознанно трепещет грядущее, в которое они не верят, но путь их есть жертвенное заклятие, и они бессильны творить новую жизнь. Новый символизм во Франции имеет глубокую связь с католичеством. И выше этих последних католиков, в себя принявших всю красоту искупления, жертвенно-благородных и бессильно-героических, стоят только Ницше, Ибсен, Достоевский.

Глубокий кризис искусства чувствуется также в живописи последних дней, в кубизме, в футуризме. Как ни искажено искусство сегодняшнего дня рекламой и шарлатанством, но за всей этой накипью скрыто что-то более глубокое. Кубизм Пикассо - явление очень значительное и волнующее. В картинах Пикассо чувствуется настоящая жуть расплывания, дематериализации, декристаллизации мира, распыление плоти мира, срывание всех покровов. После Пикассо, испытавшего в живописи космический ветер, нет уже возврата к старой воплощенной красоте.

Новое искусство, новый символизм ценны и значительны прежде всего как мировой кризис искусства, как показатель кризиса всей культуры. То, что враги назвали декадентством, связано с этим великим кризисом человеческого творчества. Художественные достижения нового искусства не так велики, как его искания и муки. Новое искусство - переходное по существу, оно - мост к иному творчеству. Искусство подошло к такому глубокому кризису, которого еще не знает история культуры. Глубочайшая революция человеческого творчества отпечатлевается на мучительных исканиях искусства. Такой революции творчества не знала и эпоха появления в мир христианства. Христианство не было творческой революцией в мире, христианство было революцией искупления. В искусстве как-то было принято античное искусство, творчество осталось у христиан языческим. Позже христианство внесло в искусство томление по трансцендентному, но и тогда искусство оставалось в пределах земных достижений художественных ценностей, хотя бы и не завершенных. Ныне ставится глубоко революционный вопрос о невозможности уже искусства как культурной ценности. Творческий художественный акт переливается из культуры в бытие. Символизм есть уже неудовлетворенность культурой, нежелание остаться в культуре, путь к бытию. Мы живем при наступлении конца срединного человеческого искусства, культурного искусства. Это явление более глубокое, чем кризис канонического искусства, это кризис всякого искусства как дифференцированной ценности культуры, перелив творческой энергии на иной путь. Классически-прекрасного искусства уже нет, оно невозможно уже. Искусство Достоевского, Л. Толстого, Ибсена, Бодлера, Верлена не есть классически-прекрасное искусство, не есть каноническое искусство. Современный академизм в искусстве всегда мертвен и уже не прекрасен. Возврата нет к дореволюционной эпохе в искусстве. Гетевское искусство, как и все гетевское чувство жизни, для нас навеки потерянный рай. Мертвенно-реакционна всякая попытка вернуться к Гете. Катастрофическое чувство жизни отпечатлелось на нашем искусстве и не допускает возврата к гетевскому идеалу. Гете был гением и был символистом, но искусство его все еще было человечески-срединным, культурным, было задержкой в границах. Гете не знал еще того катастрофического чувства жизни, которое не допускает приспособления к длительным перспективам

жизнеустроения. Ныне идеал Гете задерживает в середине, мешает выявлению конца. Гетеанство консервативный лозунг. Ныне в творчестве выявляются концы, пределы. Пророчество о новом бытии ищет себе выхода в творческом акте новой души. Все каноническое, классическое, культурно-дифференцированное, все среднее, приспособленное к "миру сему", все гетевское, кантовское, - ставит консервативные, задерживающие преграды пророческому творческому духу. Возврат к каноническим, классическим идеалам культуры может быть лишь временной реакцией усталости и бессилия. Творческому катастрофизму Достоевского, Ницше и подлинных символистов принадлежит будущее. Искусство все еще было приспособлением к "миру сему" и творческий катастрофизм должен прийти к жертвенному отрицанию искусства, но через искусство и внутри самого искусства. Жертва культурой во имя высшего бытия будет сверхкультурной, а не докультурной и внекультурной, она оправдает высший смысл культуры и искусства как великого ее проявления.

Новый эстетизм не был академическим, классическим искусством для искусства. Эстетизм стремился стать новой религией, выходом из этого уродливого мира в мир красоты. Эстетизм хотел быть всем, быть другой жизнью, он переливался за границы искусства, он жаждал претворения бытия в искусство, отрешения от бытия, жертвы жизнью этого мира во имя красоты. В религии эстетизма был свой аскетизм, свое подвижничество. Таков был эстетизм Гюисманса. Гюисманс - подвижник и пустынножитель эстетизма, отрешенный от жизни мира сего. Таков эстетизм лучших французских символистов с их жертвенной судьбой. Но эстетизм не верит в реальное претворение, преобразование этого мира, в уродстве лежащего, в истинный мир красоты, в красоту как сущее. В религии эстетизма красота противоположна сущему, она - вне бытия. Эстетизм бессилён творить красоту как последнюю и наиболее реальную сущность мира. Эстетизм - не теургичен. В этой призрачности, в этом антиреализме - глубокая трагедия эстетизма, в этом семя его смерти. Эстетизм уходит в мир призрачный, в красоту как не сущее, от уродства сущего. Если бы эстетизм творчески достиг последней красоты сущего, он бы спас мир. Ибо красота мир спасет, по словам Достоевского. В подлинном, благородном,

аристократическом эстетизме была религиозная тоска. Тоска Гюисманса не утолилась "утонченной Фиваидой" эстетизма, - он переходит от эстетизма к католической мистике, кончает монастырем и жизнью своей вскрывает религиозные глубины эстетизма. В мистическое католичество идут лучшие французские эстеты, чуждые модернизму буржуазному и декадентству самодовольному. Но если с одной стороны эстетизм подходит к религиозным безднам, то с другой он вырождается в буржуазный модернизм, в эстетическое гурманство, в Реми-де-Гурмонство, в салонный академизм. От этого пути идет запах разложения. На этом пути духовной смерти пытаются спасти искусство возвратом к идеалам классически-каноническим, к академизму, парнасизму, чистому аполлонизму. Мировое и творческое значение осталось лишь за тем эстетизмом, который привел к религиозным безднам.

Эстетизм обострил до крайности неудовлетворенность уродством жизни, невозможность дальше жить в этом уродстве. Как ни выродился эстетизм, породив новую пошлость и новое уродство буржуазного модернизма, он что-то коренным образом изменил в чувстве жизни, отрезал всякий возврат к прежним приспособлениям к уродству жизни. Навеки утверждена автономность красоты, ее несводимость на добро и истину, ее самостоятельное место в божественной жизни. Будничная проза жизни - не только последствие греха, она - грех, послушание ей - зло. Праздничная поэзия жизни - долг человека, во имя которого должны быть принесены жертвы жизнью обывденной, ее благами и ее спокойствием. Красота - не только цель искусства, но и цель жизни. И цель последняя - не красота как культурная ценность, а красота как сущее, т.е. претворение хаотического уродства мира в красоту космоса. Символизм и эстетизм с небывалой остротой поставили задачу претворения жизни в красоту. И если иллюзорна цель превращения жизни в искусство, то цель претворения жизни этого мира в бытийственную красоту, в красоту сущего, космоса, мистически реальна. Космос и есть красота как сущее. Космическая красота - цель мирового процесса, это иное, высшее бытие, бытие творимое. Природа красоты онтологическая и космическая. Но все определения красоты формальны и частичны. Красота в своей последней сущности - неопределима, красота великая тайна. В тайну красоты должно быть посвященным, и вне посвящения она не может быть познана. В красоте нужно жить, чтобы узнать ее. Вот почему так досадно не удовлетворяют все внешние и формальные определения красоты¹⁰.

Но последняя реальность красоты доступна нам в этом мире лишь символически, лишь в форме символа. Реалистическое обладание сущей красотой, без посредства символа, будет уже началом преобразования этого мира в новое небо и новую землю. Тогда не будет уже искусства, не будет уже в строгом смысле слова эстетического переживания, в котором символически опосредствуется последнее сущее. Путь к красоте как сущему, к космосу, к новому небу и новой земле есть путь религиозно-творческий. Это - вступление в новую мировую жизнь. Жить в красоте - заповедь новой творческой эпохи. Творец ждет от творения красоты не менее, чем добра. За неисполнение заповеди красоты возможны адские муки. Императив творить красоту во всем и везде, в каждом акте жизни, начинает новую мировую эпоху, эпоху Духа, эпоху любви и свободы. В этом императиве есть подлинный, небесный аристократизм, подлинный иерархизм, не буржуазный иерархизм этого мира. Всякий творческий художественный акт есть выход из этого мира, преодоление уродства мира. Но в эпоху религиозно-творческую он будет создавать новый космос. В этом религиозный смысл кризиса искусства, кризиса культуры. Отрицательный, не творческий бунт против старого, прекрасного, чистого искусства бессилен и бесплоден, этот бунт легко превращается в варварский нигилизм. Бунт создает лишь анархию. Так же бессилен и бесплоден отрицательный бунт против чистой науки. Искусство, как и вся культура, должно быть внутренне изжито человеком. Творческий кризис искусства должен быть имманентным и сверхкультурным, а не варварским и некультурным. Ценности культуры - священные, и всякий нигилизм по отношению к ним безбожен. В искусстве, как и в науке, все еще живет праведность закона и искупления. Возможно лишь имманентно-творческое, а не внешне-нигилистическое преодоление искусства и науки, как и всей культуры, во имя высшего бытия. Это - путь сверхкультурный, а не докультурный. Это приводит нас к проблеме теургии, теургического творчества, - основной проблеме нашей эпохи.

Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия сверхкультурна. Теургия - искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. В те-

ургии слово становится плотью. В теургии искусство становится властью. Начало теургии есть уже конец литературы, конец всякого дифференцированного искусства, конец культуры, но конец, принимающий мировой смысл культуры и искусства, конец сверхкультурный. Теургия есть действие человека, совместное с Богом, - богодейство, богочеловеческое творчество. В творчестве теургическом снимается трагическая противоположность между заданием нового бытия и достижением лишь культурной ценности. Теург творит жизнь в красоте. Искусство символическое - мост, путь к искусству теургическому. Новое искусство должно привести к теургии. Теургия знамя искусства последних времен, искусства конца. Быть может мы не доросли до искусства теургического и не должны механически злоупотреблять его священным лозунгом. Но мы доросли до сознания неизбежности перехода всякого искусства в теургию. Мы сознаем теургическую жажду всякого подлинного художника. Теургия соответствует религиозной эпохе творчества. Теургия - имманентно-религиозное искусство. Мертвенна и лжива всякая реставрация старого религиозного искусства. Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфически и намеренно религиозным. Бесплодна попытка реставрировать религиозное искусство в средневековом смысле этого слова. Напр., мертвая реставрация чувствуется в религиозном искусстве Васнецова. Светское, свободное искусство должно имманентно дойти до религиозных пределов. В этом смысле религиозно искусство Ибсена, искусство Бодлера. Античный классический идеал искусства плох совсем не потому, что искусство не должно быть чистым, свободным от всякой навязанной извне задачи. Искусство - абсолютно свободно. Искусство - свобода, а не необходимость. Но идеал академически-классического искусства срединный, задерживающий идеал, препятствующий выявлению последних глубин искусства. Ибо последние глубины всякого подлинного искусства религиозны. Искусство религиозно в глубине самого художественного творческого акта. Творчество художника в пределах своих теургическое действие. Теургия есть творчество свободное, освобожденное от навязчивых норм этого мира. Но в глубине теургического действия раскрывается религиозно-онтологическое, религиозный смысл сущего. Теургия не может быть навязанной нормой или законом для искусства. Теургия - предел внутреннего устремления художника, его

действия в мире. Тот не знает, что есть теургия, кто смешивает ее с религиозной тенденцией в искусстве. Теургия и есть последняя свобода искусства, внутренне достигнутый предел творчества художника. Теургия есть действие высшее, чем магия, ибо она есть действие, совместное с Богом, совместное с Богом продолжение творения. Теург в соединении с Богом творит космос, красоту как сущее. Теургия и есть призыв к религиозному творчеству. В теургии христианская трансцендентность претворяется в имманентность и через теургию достигается совершенство. Не одно искусство ведет к теургии, но искусство - один из главных путей к ней.

Путь к творчеству теургическому лежит через жертву и отречение. Теург совершает жертвенное заклатие этой жизни во имя жизни иной. Художник-теург отрешается от устроенного искусства этого мира во имя чистого творческого акта. В конце искусства - такое же самоотречение, как и в конце науки, государства, семьи, всей культуры. Искусство теургическое не может быть дифференцированным и индивидуалистическим. Теургическое искусство синтетическое и соборное, это некое неведомое еще, не раскрытое пан-искусство. Вагнер стремился к такому искусству, но никогда не осуществил его. В Вагнере есть какая-то фальшь, и в пути его есть что-то реакционное, так как он хочет достигнуть синтетического искусства на почве старой культуры и старого религиозного сознания. Теургия есть универсальное делание. В ней сходятся все виды человеческого творчества. В теургии творчество красоты в искусстве соединяется с творчеством красоты в природе. Искусство должно стать новой, преображенной природой. Сама природа есть произведение искусства, и красота в ней есть творчество.

В нашу тревожную, ищущую, переходную, невоплощенную и незаконченную эпоху дух музыки господствует над духом пластики. Наша эпоха самая не архитектурная и самая не скульптурная из всех эпох мировой истории. Наша жизнь не пластична, безобразна, наш дух не воплощается в образы красоты. В живописи совершается дематериализация, развоплощение. Архитектура совсем погибла и скульптура стала не скульптурной. В XIX веке была великая музыка, но не было великой пластики. Германский гений музыкален, и он победил гений латинский - гений пластический. Но воплощенная красота жизни пластична. Прекрасная культура прежде

всего создает великую архитектуру. Наша культура не прекрасна. Дух музыки в нашу эпоху стал буржуазным духом. Музыка сделали любимым отдыхом и развлечением буржуазии, ни к чему не обязывающим, обезволивающим, создающим призрачный переход в иной мир¹¹. В духе музыки есть пророчество о грядущей воплощенной красоте. Бетховен был пророком. Но музыка наших дней перестала быть пророчеством, приспособилась к буржуазной жизни. Один Скрябин пророчествует о новой мировой эпохе. Пророческое будущее не принадлежит ни германскому духу музыки, ни латинскому духу пластики, а лишь синтетическому теургическому искусству, не вагнеровскому, которое все еще остается в культуре, а иному, переходящему за пределы культуры к новому бытию. Славянско-русское возрождение не может быть ни музыкальным, ни пластическим, оно может быть лишь теургическим. О нем пророчествовала великая русская литература. Проблема искусства как теургии по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества. В художнике-теурге осуществится власть человека над природой через красоту. Ибо красота есть великая *сила* и она мир спасет.

ГЛАВА XI

ТВОРЧЕСТВО И МОРАЛЬ. НОВАЯ ЭТИКА ТВОРЧЕСТВА

Традиционная мораль христианского мира доньше не была творческой. Христианская мораль была или все еще остается ветхозаветным законом, избобличающим грех, подобно христианскому государству, или послушанием последствиям греха, искупительным послушанием. Творческая мораль новозаветной, евангельской любви не была раскрыта в христианском мире, она лишь изредка сверкала точно блеск молнии у таких избранников, как св. Франциск. Христианство было обращено к миру как религия послушания, а не религия любви. Дух святоотеческий - прежде всего дух послушания, а не дух любви. Христианское делание было изживанием греха. Христианство привило миру мораль послушания и мораль благоустройства. Мораль в этом мире вполне подобна государству, хозяйству, семье, науке. Мораль - канонична, подзаконна. Мораль - закон послушания в отношении к Богу и закон благоустройства в отношении к миру. Само благоустройство в этом мире (государственное, хозяйственное, семейное, научное и пр.) морально оправдывается как бремя и тягота послушания последствиям греха. Буд-

ням послушания отдается моральное преимущество перед праздником любви. Мораль оказалась выражением тяготы мира, подавленности человека грехом и его последствиями. В традиционной морали христианского мира есть страшная тягость, есть пафос бремени. Категорический императив прежде всего страшно тяжел, в нем нет окрыленности. Благая весть Евангелия не знает категорического императива, но его знает отяжелевший в последствиях греха христианский мир. И это послушное несение бремени последствий греха давно уже привело к омертвлению христианской морали. Это отяжеление, враждебное всякому полету, само становится грехом. И само послушание, начавшееся как подвиг, вырождается в лицемерие. Христианство, как откровение благодати, свободы и любви не есть подзаконная мораль и не заключает в себе никакой утилитарности и общеобязательности. А мир христианский заражен утилитарной моралью приспособления, критериями пользы и благоустройства этого отяжелевшего мира. Официальная мораль христианского мира насквозь приспособлена к этому миру, к его тяжести, к пониженным формам общения в этом мире. Это - мораль утилитарного страха. В ней отрицается серафическая природа человека, натуральная божественность человека. Евангельской любви и беззаботности, столь неприспособленной к тяжести мира, столь непослушной последствиям греха, напрасно было бы искать в этой морали. Христианская мораль глубоко оппортунистична, она полна пафоса послушного приспособления, пафоса несения тяготы и бремени мира. Это моральное сознание доходит до оправдания послушания злу, ибо в терпеливом несении последствий зла видит моральное достоинство. Тягота этой морали не жертвенна. Оппортунизм христианской морали находит себе высшую религиозную санкцию в мистике послушания. Традиционная христианская мораль решительно враждебна всякому героизму, всякому героическому повышению жизни, героическому восхождению, героической жертве. Героизм был в рыцарской морали, которая была творчеством, но источники ее не традиционно-христианские, не святоотеческие. В святоотеческом, традиционном христианском сознании добродетели отрицательные - смирение, отречение, воздержание - затмили добродетели положительные - мужество, благородство, честь. Замечательно, что такие передовые моралисты нового времени, как Кант и Л. Толстой, в своем морализме исповедовали религию ветхозаветного законничества. Кант и Толстой чужды подлинным тайнам христианской религии, но они яркие

выразители христианской морали, как морали закона, морали послушания, а не творчества. Толстой требовал радикального, революционного послушания моральному закону Хозяина жизни и во имя этого послушания, во имя пассивного непротивления злу порвал со всяким оппортунистическим приспособлением. Сознанию Канта открылась великая истина о нравственной автономии личности, но он рационалистически подчинил творческую индивидуальность общеобязательному закону. И Толстому, и Канту чужда творческая мораль. В конце концов свою мораль Толстой черпал из православия, очищая ее от всех приспособлений и наслоений исторического процесса. В толстовской морали есть то же утилитарное домостроительство, что и в морали традиционно-православной. Традиционная христианская мораль чужда истинной жертвенности. Она покоится на твердой гарантии, что "минует чаша сия". Ее утилитарно-домостроительный дух не допускает жертвы безопасностью и устроенностью в мире. Послушанием покупается безопасное положение в мире, устроенность в тихой пристани. Нет в этом мире быта менее жертвенного, более утилитарно-устроенного, чем "духовный" быт. Духовное сословие - самое бытовое, самое приспособленное и самое устроившееся из всех сословий. Лица "духовные" наименее духовные, наиболее плотяные. Духовной иерархии чужда трагедия жертвенности. За послушание, давно уже омертвевшее, купил себе христианский духовный мир плотское благоустройство и духовную успокоенность. Этот мир занял себе удобные места в жизни не только духовно, но и материально, без сознания опасности и необходимости борьбы. Традиционная мораль христианского мира буржуазна в глубочайшем смысле этого слова.



Грех традиционной христианской морали, привитой и миру, утерявшему веру христианскую, совсем не в крайностях аскетизма. Грех этот в оппортунистической приспособленности к "буржуазному" миру. *Христианская мораль во имя послушания тяготе миру оправдывает мир таким, каков он есть, мир во зле лежащий.* Мораль эта проникнута пафосом малых дел и скромных положений, она боится дел больших, героических, окрыленных. Бескрылость возведена почти в ранг религиозного подвига. Санкционируется маленький моральный профессионализм. Пусть каждый скромно сидит на

своем месте и терпеливо делает свое маленькое дело. Нехорошо слишком возвыщаться над злом и уродством мира. Должно разделить всеобщее уродство и всеобщую умаленность, придавленность. Тут вечный источник инерции и реакции на почве какого-то своеобразного религиозного демократизма. Мораль эта не любит горного, враждебна всякому аристократическому духу. Ей чужд дух Прометейя. Господствующая мораль, связывающая себя с христианским сознанием, вся насковзь проникнута буржуазно-демократическим приспособлением к условиям этого мира. *Буржуазность* - основная моральная категория. В понятие буржуазности здесь, конечно, вкладывается смысл религиозно-метафизический, а не социально-классовый. Буржуазность есть приспособление к мировой данности в целях устроения, спокойствия и безопасности в этом мире. Буржуазность есть послушание положениям и оценкам, созданным инерцией и тяжестью этого мира. Буржуазно все, что оценивает человека не по качествам в нем, а по положению его, по окружающей его среде. Противоположно буржуазности всякое творческое преодоление мировой данности, выход из оценок мировой инерции. Противоположно буржуазности всякое жертвенное отречение от устроенности и безопасности. Мещанская мораль прикреплена к месту, ограничена данностью, боится всякого отрыва. В сущности всякая бытовая мораль буржуазна, - буржуазна и христианская бытовая мораль. В чистой евангельской морали нет ничего бытового, ничего буржуазного. Была ли мораль св. Франциска господствующей христианской моралью?¹ Все всегда считали евангельскую мораль непригодной для жизни с ее заботами об устроении и безопасности. И мир христианский принял внехристианскую буржуазную мораль, пригодную для жизни, оправданную послушанием последствиям греха. Все буржуазные ценности положения в мире господствующее христианское сознание приняло и оправдало. Всю ложную иерархию "мира сего" христианство санкционировало. Аскет и затворник еп. Феофан склоняется перед всеми буржуазными ценностями мирского положения. Он признает не небесную иерархию лиц, а земную иерархию чинов. Буржуазная ценность сильных мира сего оказывается ценностью религиозной. Аскетический путь еп. Феофана в отношении к Богу - мистичен, но мораль его в отношении к миру - грубо буржуазна. Это - банальная мещанская мораль, доведшая послушание до холопства и приспособление к мировой данности до апологии розог².

В XIX и XX веке господствующее моральное сознание отвергло последние остатки подлинного христианского аскетизма и христианской жертвы миром сим во имя трансцендентного устремления к миру иному. Победила мораль буржуазная, мораль условных ценностей положения в мире сем, ценностей богатства, власти, славы, наслаждения сексуального, наслаждения роскошью и комфортом. И само христианство становится все более и более буржуазным, из него исчезает подлинная святость, непримиримость к "миру", красота устремленности к миру иному. Забывает христианское сознание, что богатые, славные, сильные мира сего - это те, которым труднее всего войти в царство небесное. Богатые, славные, сильные мира сего - это духовно опустившиеся, а не поднявшиеся люди, люди часто презренные, часто жалкие. Сильные мира сего - слабы перед Богом. Христианское преодоление "мира" и есть преодоление всякой "буржуазности", жертва мирской пользой и благополучием благородству и красоте жизненного типа. Религия Христа несовместима с признанием буржуазных ценностей, с преклонением перед богатством, властью, славой, наслаждениями мира. Традиционная христианская мораль имеет не евангельский источник, не источник откровения Христа - Абсолютного Человека, а внехристианский, дохристианский источник. Буржуазная мораль есть исконная мораль рода и родового устройства. Вся христианская история проникнута двойственностью дохристианской морали рода и христианской морали личности. На христианской морали личности нельзя было построить никакого мирового, родового, общественного устройства. Христианская мораль личности вся была в аскетической жертве миром сим во имя мира иного. Всякое же устройство покоилось на исконно буржуазной, внехристианской морали рода. Нельзя жить в мире и творить новую жизнь с одной моралью послушания, с одной моралью борьбы против собственных грехов. Кто живет в вечном ужасе от собственного греха, тот бессилен что-нибудь сделать в мире.

* * *

Всякий человек должен пройти через искупление и приблизиться к его тайне. Момент искупления греха в жизни человека неизбежно связан с послушанием и смирением, с отречением от самоутверждения, с жертвой духовной гордыней. Кто не знает этой внутренней работы послушания и отречения, тот не может идти ввысь. Всякий путь ввысь жертвен и предполагает внутреннюю ду-

ховную работу совлечения с себя ветхого Адама. Через смирение совершается освобождение от собственного зла и мерзости: совершивший дурное и низкое не погиб, он очищается таинством покаяния и рождается к новой жизни. Но на одном смирении и послушании нельзя построить цельной этики жизни. Великие моменты смирения и послушания легко превращаются в рабство, лицемерие и духовную смерть, если их признать единственными водителями жизни. Христианская мораль смирения и послушания недостаточна, в ней не все ценности жизни раскрываются. Духовная работа смирения и послушания - лишь моменты пути, цель же - в творчестве новой жизни. Но христианство, как религия искупления, не раскрыло морального творчества. Христианскую святоотеческую мораль, как единственную оценку всей полноты жизни, ныне труднее принять, чем христианские догматы и таинства. И поразительны эти попытки современного сознания превратить религию Христа, религию мировой мистерии искупления, в христианскую мораль. Часто говорят: единственное, что осталось от христианства и что приемлемо и для нашего сознания, это христианская мораль. Так говорят лишь потому, что считают христианскую мораль бесконечно приспособляемой. Творчество жизни оправдывают христианской моралью лишь путем безграничного насилия над Евангелием. В моральном сознании нового человечества есть творческие ценности, которые не были раскрыты в христианской морали. Эти творческие ценности говорят о восхождении человека, и от них труднее отказаться, чем от опустившегося рационализма, мешающего принять догматы и таинства, - от этих ценностей не должно отказываться. В христианстве побеждала мораль семитическая, и против нее восстает мораль арийская. Бунт Ницше против христианской морали несоизмеримо глубже и значительнее, чем рационалистические возражения Гарнака против христианских догматов. В моральной стороне христианства есть вечное и абсолютное. Это вечное и абсолютное связано с аскетической мистикой преодоления "мира" этого, отречения от призрачных благ этого мира, с внутренним прохождением через Голгофу. Наиболее ценно и незыблемо в христианской морали именно то, к чему наименее склонны современные морализаторы христианства, - мистическая аскетика. Но в исторической христианской морали есть много бытовых наслоений, временных и условных приспособлений. Бытовая православная мораль, доводящая пафос послушания до покорности и подданства злу и уродству, не есть вечное в христианстве, а лишь

временное, как и все бытовое. Не вечны и не абсолютны и святоотеческие моральные идеалы. Святоотеческий моральный идеал - идеал старчества. Он отрицает молодость, т.е. творческий почин и порыв, боится молодости. Старческий святоотеческий идеал как бы испуган молодостью языческой, от которой должно было произойти мировое отталкивание, он всякую молодость считает языческой. В первые, самые напряженные моменты искупления старчество должно было быть противопоставлено молодости. Но старчество не вечно. Через искупление мир придет к новой, творческой морали молодости, не к молодости языческой, а к молодости в Духе Христовом. Христос - Абсолютный Человек - вечно молод. В самом Евангелии нет старчества. Старчество - порождение человеческое, а не божеское. Оно явилось потому, что молодости человеческой труднее было принять мудрую тайну искупления, чем старчеству. Это - слабость человеческая. Велика мудрость старчества, уходящая за пределы разума мира сего. Но построенная на старчестве мораль жизни всегда говорит о бессилии. Старческая мораль - мораль заботы и страха. Только юношеская мораль - мораль творчества и дерзновения. Евангельская мораль - беспечная, а не пекущаяся мораль, и самым совершенным выразителем евангельской морали остается св. Франциск, по духу юноша, а не старец. Пекущаяся мораль, мораль заботы - буржуазная мораль этого мира. В Евангелии сказано: посмотрите на птиц небесных и на лилии полевые; и еще сказано: довлеет каждому дню злоба его. В этом есть юношеская беспечность и беззаботность. Нельзя, конечно, смешивать старчество со старостью. В старчестве есть достижение мудрости, в старости - упадок. Но мораль старчества в жизни легко переходит в мораль старости, мораль вечного страха, вечной заботы, вечного попечения о злобе другого дня, вечного отрицания божественной беспечности птиц небесных и полевых лилий, отрицание правды евангельско-францисканской, юношеской. Вечно юн Христос и вечно юн андрогин, - дева-юноша. Грядущая творческая мораль - мораль преображенной вечной юности, бесстрашной и беззаботной. Справедливо говорит Карлейль, что только победа над страхом делает человека человеком³. Творческую мораль нельзя основывать на отрывании и противополжении человеческого и божественного, - в ней всегда открывается серафическая природа человека.

В чем вечная ценность христианской морали, в чем ценность для грядущей этики жизни, этики творческой? Моральные оценки распадаются на целый ряд антитез. Есть мораль слабости и мораль силы; мораль сострадания, блага людей, альтруизма и мораль ценностей, творческого повышения; мораль рабьей обиды и мораль свободной вины; мораль аристократического благородства духа и мораль духа рабски-плебейского. Ницше признал христианскую мораль рабьей, плебейской, моралью слабости, и возненавидел ее. Он противопоставил ей мораль господскую, аристократически-благородную, мораль силы. Ницше сказал о христианстве много замечательного, волнующего, ценного для морального возрождения человека, ибо поистине он был одним из величайших моралистов всех времен в благороднейшем смысле этого слова. Но все сказанное Ницше о христианстве нужно перевернуть, взять наоборот⁴. Мотивы ницшеанской критики христианской морали глубоки и ценны, но сама критика совсем не верна. Ницше говорит, как религиозный слепец, лишенный дара видения последних тайн. Религия Христа совсем не то, за что Ницше ее принимал. Христианская мораль не рабски-плебейская, а аристократически благородная, мораль сынов Божьих, их первородства, их высокого происхождения и высокого предназначения. Христианство - религия сильных духом, а не слабых. В христианской святости был подбор сильных духом, было накопление духовной мощи. Христианская этика - этика духовной победы, а не поражений. Побеждающие "мир", жертвующие благами этого мира - самые сильные, самые подлинные победители. И по сравнению с силой и победой духа Христова всякая сила и победа в этом мире ничтожна и призрачна. Сильные мира сего - слабые, побежденные в Духе. Подлинная христианская мораль возлагает на человека, усыновленного Богу, свободную ответственность за свою судьбу и судьбу мира и исключает для сынов Божьих возможность чувствовать рабьи-плебейскую, неблагородную обиду на судьбу, жизнь и людей. Переживание свободной вины - переживание силы; переживание рабьей обиды - переживание слабости. Кто сопричислен к царству сынов Божьих, тот свободен. И кто жаждет искупить вину свою и грех свой, тот жаждет силы и из силы, а не слабости и из слабости, тот участвует в избавлении мира. Бессилие человека искупить собственными природными силами грех, обращение к помощи Искупителя, есть бессилие пад-

шей человеческой природы, бессилие разъединения с Богом. Но поистине все достоинство человека в его сопричастности Богу и божественной жизни, в его подъеме. И помощь человеку Искупителя-Богочеловека есть не внешняя для человека помощь, чуждая его природе, а внутренняя ему помощь, раскрывающая его собственную богоподобную, причастную к божественной жизни природу, внутренний подъем человека. Христос не вне нас, а в нас, Он - Абсолютный Человек в нас, Он - наша причастность св. Троице. И религия Христа есть религия высшей силы человека, она противоположна всякой слабости и подавленности человека. Христианство есть путь раскрытия в каждом человеке Абсолютного Человека. Но в мировую эпоху искупления Абсолютный Человек раскрывается в аспекте жертвенном, и мораль христианская - жертвенная мораль. Другой аспект Абсолютного Человека раскрывается в творчестве. Поэтому путь христианской морали - через жертву к творчеству, через отречение от мира сего и его соблазнительных благ к творчеству мира иного и иной жизни. В жертвенности подлинный пафос христианской морали. Жертвенность предполагает силу духа и исключает слабость духа. Только сила - жертвенна. Жертвенность всегда благородна, всегда аристократична. Плебейство духа - не жертвенно. Христианская жертва "миром" и его благами всегда есть жертва безопасностью, безопасным положением в мире; всегда отречение от устроенности в мире. Это - согласие пойти вслед за Христом через богооставленность. Жертвенность христианской морали прямо противоположна всякой буржуазности. Поэтому подлинная христианская мораль должна признать добродетель небезопасного положения, добродетель, которую в высшей степени признавал Ницше, и должна отвергнуть добродетели буржуазные. Но жертва в христианстве никогда не есть жертва во имя благополучия людей, во имя добродетелей буржуазных, а - жертва во имя Бога и во имя ценностей творческих, ценностей восхождения. Это путь ввысь через расщепление. Христианская жертва всегда горная и поднимающая, а не дольная и распределяющая. Христианская мораль есть мораль ценностей, творческого повышения жизни, а не мораль благополучия людей, не альтруистически-распределительная мораль. Христианство религия любви, а не альтруизма. Христианство не допускает понижения качества во имя количества, оно все в качестве, т.е. в ценности аристократической.

Мировой кризис культуры, о котором много было говорено, есть также кризис морали, революция морального сознания. Аморализм - такой же феномен мирового кризиса морали, как декадентство - феномен мирового кризиса искусства. Мораль, как каноническая, общеобязательная культурная ценность, надломлена, так же перезрела и надломлена, как и все канонические, общеобязательные ценности культуры, как и наука, как и классически-прекрасное искусство, как и семья и все т.п. Есть глубокая бездна между моралью и бытием, и бездна эта ныне разверзлась. Это частный, но очень яркий случай разрыва между культурой и бытием. Путем морали недостижима высшая ступень бытия, иная жизнь. Аморализм есть лишь болезненный, нередко поверхностный симптом глубокого кризиса морали как закона, морали ветхозаветно-канонической. Подобно этому аномалии пола являются болезненным симптомом кризиса рода, надлома в старом поле. В мировом кризисе морали прорывается жажда морального творчества, морали как творчества, а не послушания⁵. Кризис морализма, бунт против закона морального послушания есть также предварение новой мировой эпохи, эпохи творческой. В жизни моральной, как и в жизни познавательной, художественной, половой, новый человек жаждет творить новую жизнь, а не только нести послушание последствиям греха, не только приспособляться к условиям этого мира. В канонической морали всех эпох не рождалось еще нового общения людей. Мораль, подобно всякому закону, скорей изобличала зло, чем творила высшую правду жизни. Ныне мораль перерастает уже закон послушания, изобличающий зло и приспособляющийся к его условиям. Мораль хочет быть творчеством высшей правды жизни и высшего бытия. Мораль как дифференцированная сфера культурной жизни перестает вдохновлять, мертвеет и вырождается. Она сознается как препятствие на пути к творчеству бытия. Мораль срединная, мораль безопасности, мораль, задерживающая наступление конца, закрывающая пределы бытия, должна раньше или позже сама прийти к концу и быть преодолена творческим напряжением человеческого духа. В этом кризисе срединно-задерживающей, безопасной морали огромно значение Ницше. Творческий дух его возжелал стать по ту сторону безопасной середины канонической морали. Каноническая мораль всегда была выразительницей духа средне-общего, а не духа индивидуальных вы-

сот. Ницше был великим изобличителем срединно-общего духа гуманизма. Мораль гуманизма не есть мораль конца и вершины, это - мораль середины и плоскости. Мораль гуманизма - все еще мораль послушания, а не творчества, мораль рода, а не богочеловечества. Гуманистическая мораль - распределительная, а не производительная. Ницше - жертвенный предтеча новой моральной эпохи. Но сам он весь переходный, он не кузнец новых ценностей. Новая творческая эпоха будет сверхморальной, как и сверхкультурной, а не доморальной и не докультурной. Доморальность, аморальность есть нигилизм, как и всякая докультурность, как и всякий отрицательный анархический бунт, не созидающий космос, а расковыливающий хаос. Мировой кризис морали должен идти к концу, а не возвращаться к началу. В кризисе морали велико также значение Ибсена. В ибсеновском творчестве та же атмосфера горного воздуха, героического восхождения, что и у Заратустры. То же восстание качественно восходящей индивидуальности против духа срединно-общего. Ницше и Ибсен - величайшие моралисты нового времени, но все еще религиозно слепые. Знаменательна также пламенная ненависть безумного католика Леона Блуа против буржуазного мира и буржуазных моральных ценностей. В его книге *Exégèse des lieux communs* есть проблески настоящей гениальности и буржуазность глубоко вскрывается как религиозно-метафизическая категория⁶. В Л. Блуа трепещет и гневается все, что было подлинно благородного в католичестве, буржуазному миру не послушного. Но в пламенной ненависти Л. Блуа есть неверие в победу благородства над буржуазностью. В Блуа есть творческое бессилие, как и у всех великих французских католиков XIX века. Неисповедимая судьба сделала Ницше творчески дерзновенным и религиозно слепым, а Л. Блуа религиозно зрячим и творчески бессильным.

В чем же сущность морального кризиса? Сущность эта прежде всего в революционном переходе от сознания, для которого мораль есть послушание срединно-общему закону, к сознанию, для которого мораль есть творческая задача индивидуальности. Это - освобождение от остатков гетерономной морали. Общеобязательная мораль закона была лишь изобличением зла и греха и уравнением всех в зле и грехе. Закон должен быть исполнен, т.е. должно не делать зла, освободиться от греха. В этом преодолении нет ничего индивидуального и творческого. Но высшая задача человека творчество новой жизни. Творчество новой жизни проходит через тайну индивидуальности. Творческая мораль не есть исполнение

закона, она есть откровение человека. И это откровение человека в моральном творчестве всегда индивидуально-качественное, а не срединно-общее - где-то воссоединяется с моралью евангельской, с моралью св. Франциска, с индивидуальной поэзией новозаветной жизни, не знающей закона. То, что сказано здесь, не есть аномизм. Закон должен быть внутренне изжит, а не бунтарски отвергнут. Греховная сторона человеческой природы остается обращенной к закону, но творческая ее сторона из закона выходит.

* * *

Традиционную христианскую мораль слишком исключительно строили на страхе и заботе о спасении души. Мораль творческая должна быть построена на мужественности и на заботе о творческом восхождении. Панический страх гибели унижает человека и в конце концов становится безнравственным и нерелигиозным по своим мотивам. Страх этот неблагороден и некрасив. Вечное трусливое дрожание за свою душу уничтожает образ Божий в человеке. От ужаса готов человек отказаться от всех творческих ценностей, лишь бы не погибнуть. Это особая, очень непривлекательная форма религиозного эгоизма. Эгоизм и трусость внутренне связаны. Так же связаны между собой жертвенность и мужественность. Бесстрашие и храбрость - религиозные добродетели. Бесстрашие духа, дерзновение перед Господом - высшие, жертвенные добродетели религиозного пути. Эгоистический страх собственной гибели, доводящий человека до отказа от чести, должен уступить место страху собственной низости, уродства и неблагородства. Великая клевета на христианство - будто ему чуждо чувство чести. Подлинное чувство чести только и возможно на почве христианской, ибо христианство - откровение о личности. Честь не есть духовная гордость и самоутверждение. Честь - блюдение в человеке образа и подобия Божьего, который не должен быть унижен. Честь блюдет ценность божественную и потому является одной из вечных основ морали. Самоотречение истребляет безбожную природу в человеке. Честь утверждает божественную природу человека. Отречение от безбожного самоутверждения и блюдение чести сходятся в одной добродетели - в раскрытии божественного Человека.

В рыцарстве было подлинное моральное творчество. Идея рыцарства предвещала откровение о человеке. Но рыцарство никогда не было осуществлено. Фактическое рыцарство средних веков было

так же далеко от идеи рыцарства, как фактическая иерархия католической церкви от мистической церкви Христовой. Рыцарство - вечно по своему заданию. Оно внесло в мир героические ценности - ценность жертвенной чести и жертвенной верности. В рыцарстве ковалась личность. Буржуазный мир новых времен хотел подменить рыцарство мещанством, рыцарские добродетели мещанскими добродетелями. И думал буржуазный мир, что рыцарство похоронено навеки, как порождение темного средневековья, что возродиться оно не может. Но гибель рыцарства была бы гибелью высокого духовного закала личности. Дух рыцарства продолжает жить как вечная противоположность духу буржуазному. Рыцарская мораль и мораль буржуазная останутся на веки веков, до скончания веков глубочайшими, враждующими противоположностями. Категории рыцарства и буржуазности - категории религиозно-метафизические, а не социально-исторические, они пребывают в меняющихся одеяниях разных времен. Рыцарство остается вечным заданием человеческого духа, переживающим ветхие одежды рыцарства средневекового. И в нашу буржуазную эпоху с новой силой стоит перед вершинами человечества задача создания духовного рыцарства, рыцарства в Духе. В нашу эпоху возможно возрождение рыцарских орденов в новом духе. Дух рыцарства призван хранить подлинный, небесный аристократизм моральных ценностей, подлинный, небесный иерархизм, не запятанный буржуазным иерархизмом мира сего. Что всякая ценность аристократична - это откровение рыцарского духа. Рыцарство составляет подлинную, таинственную иерархию, иерархию жертвенную и потому невидимую миру буржуазному, подчиненную своей видимой, но ложной иерархии. Рыцарская мораль - мораль ценности, и потому она глубоко противоположна всей буржуазно-демократической морали благополучия и устройства, морали "последних людей" Демократизм (в метафизическом, а не социальном смысле слова) глубоко буржуазен, ибо ставит благополучие и устройство людей выше ценности, ..личество выше качества, средне-общее выше индивидуального, распределение выше творчества. Аристократическая (в метафизическом, а не социальном смысле слова) мораль есть мораль ценности, качества, индивидуальности, творчества. Всякое понижение ценности, качества, индивидуальности, творчества во имя средне-общего, количественного, во имя благополучия, устройства и распределения есть грех перед Богом и перед божественным в человеке. Христианская всенародность, христианский универса-

лизм ничего общего не может иметь с демократическим понижением ценностей и качеств, с буржуазным пожертвованием творчеством во имя благоустройства. Христианство аристократично, иерархично, оно обращено к ценности, к качеству, к индивидуальности. И вместе с тем христианство всенародно-универсально, оно есть спасение всего мира, всех и вся до последней былинки, оно всех призывает на мессианский пир. Христианство признает абсолютную ценность всякого человеческого лица, но это признание ничего общего не имеет с демократической механикой количеств. И поистине, грядущая в мире творческая мораль, знаменующая великую моральную революцию, - не демократическая, а аристократическая мораль, ибо творчество все в качестве, а не в количестве, в ценности, а не благополучии, в индивидуальном, а не в средне-общем, в восхождении, а не в распределении, в организме, а не в механизме. Аристократизм - морально-революционен, демократизм морально-консервативен. Рыцарская мораль аристократизма не может никого угнетать и поработать, - она есть мировое служение, всегда жертвенное. Рыцарь жертвует собой и своим благом, но никогда не жертвует ценностями, абсолютно верен ценности.

Не только утилитаризм, но и альтруизм есть учение буржуазно-демократической морали, серединно-общей морали благополучия, морали количеств. Альтруизм выдумал буржуазно-демократический XIX век и хотел подменить им христианскую любовь. Об альтруизме говорят, когда охладела и омертвела любовь. Любовь есть творчество нового общения, общения в Духе. Любовь органически соединяет, качественно насыщает. Любовь есть выход из "мира сего", из тяжести, скованности и разорванности мира в мир иной, мир свободы в соединенности. Альтруизм весь в тяжести, скованности и разорванности "мира сего", в нем нет нового общения, нет качества, нет индивидуальности. Альтруизм хочет установить механику средне-общего единения людей. Альтруизм подчиняет ценность благополучию людей. Альтруизм слишком человеческий, в нем нет ничего божественного, никакой сверхчеловеческой ценности. Сверхчеловеческая ценность, на которой покоится всякая подлинно-аристократическая, благородная мораль, лежит по ту сторону вульгарного противоположения альтруизма и эгоизма. Мораль христианская тоже лежит по ту сторону

противоположения альтруизма и эгоизма, ибо даже отношения людей она выводит из отношения человека к Богу не во имя свое и не во имя другого, а во имя Бога и божественной ценности. Человек - боль и стыд, человек должен быть преодолен, всякий человек, - и я и ты. Откровение о человеке будет преодолением человека как высшей гуманистической ценности, будет откровением божественного человека. Великим падением христианского сознания была попытка придать христианству характер альтруистически-утилитарный. Поистине всякий альтруизм есть в существе своем замаскированный утилитаризм, он есть религия человеческого благополучия. Альтруизм - все та же буржуазная мораль, мораль буржуазных ценностей. Альтруизм только переносит буржуазные ценности с "я" на "ты", он всегда хочет для других буржуазного благополучия, а тем украдкой хочет и для "я" воспользоваться буржуазным благополучием. Христианство и для "я" и для "ты" одинаково признает другие, не буржуазные ценности. Ведь с мировой точки зрения всякое "ты" есть лишь замаскированное "я". И то, что для "ты" признается ценным, то оказывается ценным и для "я". Если для "другого" признается ценным богатство и благополучие, то богатство и благополучие признается ценным и для "себя". В альтруизме нет еще выхода из буржуазных ценностей, из "мира сего". Альтруизм глубоко противоположен всякому творчеству, он пытается создать моральную задержку творчеству. Морали альтруизма противоположна мораль творческого повышения качеств жизни. Утилитарно-альтруистическая мораль не допускает восхождения человека, слишком большого повышения качеств и ценностей индивидуальности, как греха против "других". Он требует уравнивания качеств в количествах. Это мораль механического равенства, обезличивание и обесценивание, мораль плоскостная. Для христианства важно не "я" и не "ты", не их уравнивание, а божественная ценность и божественная правда, превышающая и "меня" и "другого". На альтруизме лежит печать духовного плебейства, это - идеология ложной, механической демократии. Ценность индивидуальности, раскрывающаяся в христианстве во всей ее интимности и безмерности, окончательно тонет и гибнет в альтруистически-демократической морали. Мистика жертвенности неведома этой морали, и вот она требует жертвы качества количеству, индивидуального средне-общему, ценности благополучию, т.е. того, что от мира иного, тому, что от мира сего. Творческая мораль революционно сметет мораль альтруистически-демократическую, т.е. поис-

тине переоценит ценности. В христианском сознании бесконечная ценность индивидуальности соединяется с моральным космизмом и универсализмом. Поразительно, что именно альтруистической морали чужд всякий космизм и универсализм, непонятна связь человека с космосом. Альтруизм весь погружен в человеческое, оторванное от космического, непонятна и чужда ему забота о космической гармонии, а не только об Иване и Петре. В демократическом альтруизме есть неприятное самодовольство человеческой ограниченности. Альтруистически-демократическая идеология знает индивидуализм, знает серединную общность, но не знает индивидуальности, не знает космоса. Только космическая мораль, всегда ведающая место индивидуальности в мировой иерархии, предотвращает ту гибель личности в индивидуализме, которую так гениально раскрыл Ибсен в "Пере Гюнте". Творческая мораль индивидуальна и космична, в ней творческая энергия индивидуальности переливается в космос, и космос наполняет собой индивидуальность. В творческой морали личное переживается, как мировое, и мировое, как личное. Для нее перестает быть интересным банальный и элементарный вопрос об эгоизме и альтруизме. Есть божественная правда не только в любви к другому, но и в любви к себе. Христос заповедал любить ближнего, как самого себя, т.е. и самого себя любить, как образ и подобие Божие. Божественная любовь к себе не имеет ничего общего с эгоизмом. Эгоисты могут относиться к себе с отвращением. Нелюбовь к себе есть источник подпольности, большого самолюбия, зависти, неблагородства. Творческая мораль есть мораль призвания, она утверждает нравственный смысл призвания, она знает лишь неповторимые индивидуальные пути. От индивидуальности и индивидуального пути нельзя отказаться, потому что и всякий отказ от индивидуального пути, всякая отрешенность от индивидуальности глубоко индивидуальна. И трудно сравнивать людей в моральном отношении. Ибо никто не знает, сколько кому что стоит. *Моральная задача каждого - неповторимо индивидуальна. И потому задача моральной оценки есть задача интуитивного вникновения в тайну индивидуальности, а не количественной моральной механики.* Потому и сказано: не судите.

Тайна искупления освобождает от морализма и открывает путь к высшей морали творческой любви. Новозаветная любовь ослаб-

ляет тяжесть морализма. Тайна искупления ослабляет тяготу закона, но возлагает тяготу творчества. Искупление ведет от закона к творчеству. То, что началось в законе, заканчивается в творчестве. И в морали можно вскрыть элементы закона искупления, творчества. Закон и донныне еще не изжит человеком. Роль закона - отрицательная. Но он может быть направлен против ветхого греховного хаоса и против творчества нового космоса. В первом случае мораль закона сохраняет свой религиозный смысл. Во втором случае она становится демоническим морализмом, злым отяжелением, источником мировой реакции. Уже во времена явления Христа произошло демоническое отяжеление и омертвление закона у книжников и фарисеев. Ныне же само освобождающее искупление обратили в отяжелевший и омертвевший закон. И добро может стать демоническим, подобно эстетизму. Добро, враждебное творчеству, - демонично, в нем демоническая тяжесть и мертвенность. Сплошная моралистическая возвышенность может быть грехом против богатства творческой природы человека, против полноты индивидуальной жизни, против смысла множественности. Моральное совершенство и моральная возвышенность не должна угашать фаустовского стремления к полноте жизни. Истребление творчества во имя добра, во имя закона морали - страшная реакция, препятствующая исполнению Божественных предначертаний, задерживающая наступление разрешающего конца. Силы, исключительно приверженные закону, не понимают и не принимают той высшей правды, что творчество - уже большее, чем первоначальное послушание воле Божьей, что Бог сам возжелал откровения воли человеческой. Творчество никогда не есть бунт ветхого хаоса, творчество всегда есть образование нового космоса. В хаотическом бунте нет ничего творческого, он всегда есть религиозная реакция и подлежит изобличению закона. *Творчество - космично, а не хаотично, и потому оно вне изобличения закона, всегда обращенного к ветхому хаосу.* Творчество менее всего есть анархия. Творческий дионисизм - есть дионисизм преображенный, прошедший через закон и искупление, соединенный с аполлонизмом. В творческом дионисизме лицо не утопает и не исчезает в изначальной стихии, индивидуальность не растворяется. Мораль законническая враждебна всякому дионисизму, всякому экстазу, она в известном смысле исключительно аполлонична, она всегда есть предупреждение об опасности исчезновения личности. Но эта законническая мораль знает лишь ветхую дионисическую стихию, стихию хаотическую,

она не знает экстазов дионисизма преображенного, творческого. Творческая мораль - дионисическая мораль. Но это всего менее дионисизм старого хаоса, это - дионисизм, прошедший через религиозный смысл культуры. Варварский дионисизм, не просветленный мировым Логосом, - препятствие на пути наступления религиозной эпохи творчества. Хаотический дионисизм все еще подсуден закону, которому неподсудно творчество. В творчестве же открывается серафическая природа человека. Страстная природа человека не может и не должна быть угашена и задавлена, а лишь творчески преображена. В морали индусских йогов есть ценный призыв к самодисциплине воли, к духовной сосредоточенности, но есть и опасность окончательного подавления дионисически страстной природы человека. Эта же опасность угашения дионисически страстных истоков творчества есть и в современном теософическом движении.

* * *

Перед нами открылись два моральных пути: послушание и творчество, устройство "мира" и восхождение из "мира". Мировой религиозный кризис есть также моральный кризис, переход к морали творчества. Мораль послушания выполнила свою миссию и выполняет ее донныне, поскольку в человеке есть греховный хаос, но она должна быть преодолена, поскольку в человеке должно совершиться творческое откровение космоса. Мы увидели, что этика творчества не есть этика гуманизма. Этика гуманизма в последних своих пределах может привести к антихристовой этике. Этика творчества должна быть отделена от путей человекобожества, ибо в ней возвышение и обожествление человека совершается через Абсолютного Человека-Христа, через Богочеловека. Этика творчества вызывает вражду к себе, ибо это этика празднично-поэтическая, а не буднично-прозаическая, этика духа аристократического, а не духа плебейского. Категории аристократизма и плебейства - не социологические категории и не связаны с буржуазным иерархизмом этого мира. Этика творчества должна освободить человека от того давящего чувствования себя волом, от того самосознания, которое одинаково присуще и ветхой книге бытия, и новым книгам по экономическому материализму. Это освобождение от подавленности достигается через вольную жертву. В человеке не только отрицательно должен быть изблечен законом и искуплен грех, но и

положительно должна раскрыться его творческая природа, его серафически-безгрешная, богоподобная природа. Отрицание греха гуманизмом не могло быть откровением серафически-безгрешной природы человека, природы, предназначенной к творчеству. В этом отрицании был новый грех, закрывавший образ Божий в человеке, ибо было отступничество от божественного в человеке. Только творческая религиозная эпоха приведет к положительному самосознанию человека, освободит от тяжести исключительно отрицательного самосознания. В этике творчества будет вдохновение новой, небывшей еще жизни. Это - жизнь в Духе, а не в мире, жизнь, духовно свободная от реакций на мир и мирское⁷. Из этики творчества вытекает и новая оценка общественности. Новая творческая жизнь не может двигаться ни вправо, ни влево по линии "мира", а лишь ввысь и вглубь по линии Духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе X

¹ Слово "романтическое" я употребляю не в узком школьном смысле этого слова, а в более широком.

² Очень интересна для нашей темы статья Зиммеля о Микель Анжело. См. "Логос", 1911, Книга первая. Зиммель хочет показать, что Микель Анжело преодолел дуализм языческой имманентности и христианской трансцендентности. "Душа и тело, долго разъединенные устремлением души в трансцендентное, здесь снова познают себя как единство", с. 148. "Идея, мучеником которой был Микель Анжело, принадлежит, по-видимому, к бесконечным проблемам человечества: найти освобождающее завершение жизни в самой жизни, воплотить абсолютное в форме конечного", с. 164. Это ведь проблема не одного Микель Анжело, это проблема всего искусства и всей человеческой культуры. Но и Микель Анжело, как и всему Возрождению, не удалось "в земной воззрительной форме искусства замкнуть, завершить жизнь самое в себе", с. 165. У Микель Анжело трансцендентное не стало имманентно-совершенным. Сам Зиммель кончает статью словами: "Может, суждено человеку некогда найти царство, в котором конечность и несовершенство разрешается в абсолютное и совершенное без необходимости полного перемещения себя в иное царство потусторонних реальностей, царство догматических откровений... Последняя решающая трагедия, как жизни Микель Анжело, так и его образов, раскрывается в том, что человечество еще не обрело третьего царства", с. 165. Это третье царство и есть творчество в Духе.

³ Даже чуждый христианскому духу Вальтер Патер в своей известной книге о "Ренессансе" предлагает искать корней возрождения не только в античности, но и в христианском средневековье. То же говорит и Монье в своей книге "Le Quattrocento".

⁴ Бенвенуто Челлини описывает, как в замке св. Ангела ему "явился Христос, распятый на кресте, столь же сияющий золотом, как и самое солнце". "Жизнь Бенвенуто Челлини им самим рассказанная", изд. Ледерле, т. I, с. 327. В тюрьме у него были необыкновенные религиозные переживания.

⁵ См. прекрасную книгу Emile Gebhardt "L'Italie mystique. Histoire de la Renaissance au moyen-âge", Иохим из Флориды, св. Франциск Ассизский, Ж. Варажин с его "Золотой легендой", Джотто, Данте - вот высшая точка мистического напряжения западного мира. Монье говорит также о высшем творческом подъеме треченто. См. "Le Quattrocento", т. I, с. 109-110.

⁶ О положительном значении Савонаролы для искусства говорит Лафенестр в книге "St François d'Assise et Savonarola - inspireurs de l'art italien", с. 280-284 и Théodore de Wyzewa "Les Maîtres Italiens d'autrefois", с. 83. Лафенестр и Визева говорят об упадке искусства кватроченто, о вырождении возрождения, иссякании в нем творческих сил и об усилиях Савонаролы вернуться к творческому религиозным истокам треченто. В сущности то же утверждает и Монье в книге "Le Quattrocento". И он видит в конце XV века иссякание творчества.

⁷ См. в прекрасной книге Вячеслава Иванова "По звездам" статью "Две стихии в современном символизме". Вяч. Иванов защищает реалистический символизм против идеалистического символизма. "Пафос реалистического символизма: через Августиново "transcende te ipsum", к лозунгу - *a realibus ad realiora*. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества - утвердить, познать, выявить в действительность иную, более действительную действительность. Это - пафос мистического устремления к *Ens realissimum*, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм - келейное искусство тайноведения мира и религиозного действия за мир". "По звездам", с. 277. "Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф - объективная правда о сущем", с. 278. "Миф - отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей", с. 279. Очень знаменательна эта устремленность В. Иванова к реалистическому символизму и к мифу как реальности. Но В. Иванов не до конца сознает трагедию всякого творчества и всякого искусства, ибо слишком верит в религиозность культуры и творчества. Культура трагически не религиозна, и не может быть религиозна, но в ней есть потенция религиозного откровения и смысла. Культура все еще есть пресечение творческого акта, не допускающее творческому акту достигнуть своего задания.

⁸ В этом отношении очень характерен дневник Леона Блуа "Le Mendiant Ingrat". Жизнь Леона Блуа прошла в потрясающей бедности. Иногда в праздник ему не на что было зажечь свечку. Его дети умерли от голода и не на что было хоронить их. Но Л. Блуа не шел ни на какие компромиссы с буржуазным атеистическим миром, не приспособлялся к газетам и журналам, к направлениям, имевшим успех. Так же ужасна была жизнь Вилье де Лиль-Адана, потомка одной из самых аристократических фамилий Франции. Он жил на мансарде и выставлял свою кандидатуру на греческий престол, на который имел реальные права как потомок гросмейстера ордена Иоаннитов.

⁹ Андре Жид в статье о Вилье де Лиль-Адане, не без недоброжелательства, говорит о якобы религиозном нежелании знать жизнь у Вилье де Лиль-Адана и других "католических писателей": "Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Hello, Bloy, Huysmans, c'est là leur trait commun: méconnaissance de la vie, et même haine de la vie - mépris, honte, peur, dédain, il y a toutes les nuances, - une sorte de religieuse rancune contre la vie. L'ironie de Villiers s'y ramène". "Prétextes", с. 186.

¹⁰ Обычные эстетики и философии искусства должны быть отнесены к раздражающему своей ненужностью типу литературы. Об искусстве и красоте пишут люди, которым внутренне чужды искусство и красота. Отрадное исключение представляет книга Б. Христиансена "Философия искусства". Христиансен не только философ, но и человек художественно чуткий. У него можно найти ряд ценных истин, несмотря на ложность его исходной философской точки зрения (он принадлежит к школе Риккерта). Христиансен глубоко понимает, что в искусстве есть настоящее откровение о человеке. "В человеке должно быть нечто, что жаждет самооткровения, и его откровением может быть искусство". "Философия искусства", с. 156. "Искусство указывает человеку путь к самому себе. В нем, в этом искусстве, которое может быть праздной забавой и для многих бывает только ею, заложена и другая возможность: стать для человека самооткровением абсолютного", с. 157. "В этой обманчивой игре (искусства) одно мы постигаем несомненно: себя самих. Мы приблизились к себе; среди призрачного вот что остается настоящим и правдивым: я таков и вижу себя таким, что для меня это переживание означает подъем и достижение. Я нахожу и узнаю свою тоску, ибо в призрачном мире я конкретно переживаю то, что могло бы ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: действовать в сфере, подобной той, куда возносит меня искусство. В призрачном действии над отражением идеального я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическим. В этом, думаю мне, призвание художника: разрешить души от пут жизни и давать голос молчанию внутри нас, чтобы мы слушали его и открывались себе. Искусство... раскрывает нам безобманно наше собственное существо", с. 158. "То, что жаждали узреть мистики в своих экстазах и погружаясь вглубь собственного "я", то создают художники и предлагают всякому, кто близок им по духу", с. 159. Христиансен также прекрасно раскрывает творческую природу всякого эстетического восприятия и вневещественный, сверхэмпирический характер всякого художественного произведения: "Эстетический объект возникает путем особого вторично-творческого синтеза, и внешнее произведение служит лишь средством, побуждающим зрителя к этому синтезу. Эстетический объект, таким образом, не может быть зафиксирован; он не заключается в мраморе, на полотне в сочетании тонов, но должен всякий раз возникать заново: отсюда возможность его непонимания или понимания ложного... Мы утверждаем, что содержание художественного произведения вневещественно; мы считаем пустым всякое произведение, в котором строение чувственных форм не позволяет им явиться выражением вневещественного. Мы говорим, что дело не в красках, линиях и тонах - как таковых, - даже не в видимом образе изображенного предмета, но в том невидимом, которое стоит за образом и его формами, и что последовательность тонов имеет значение только как чувственный выразитель вневещественной

мелодии", с. 197. Это глубокое место должно быть противопоставлено всем сторонникам эстетического сенсуализма. Ценно сближение красоты с свободой в книге К.Эрберга "Цель творчества". К.Эрберг видит красоту в преодолении творческим духом человека природной необходимости. Но К.Эрберг признает лишь свободу старого Адама, свободу формально-бессодержательную. И все же глава "Красота и свобода" в его книге очень ценна для философии искусства. Искусство поистине есть путь освобождения от природной необходимости.

¹ Много дельного и верного по этике музыки говорит Вольфинг в книге "Модернизм и музыка". Нельзя не приветствовать его борьбы против модернизма, враждующего с духом вечности в искусстве. Но русскому нечего делать с его германским национализмом.

К главе XI

¹ См. прекрасную книгу Iohannes Iøergensen "Saint François d'Assise. Sa vie et son oeuvre". Это - лучшая книга о св. Франциске. Йоргенсен - датский писатель, принадлежавший к школе Брандеса, протестант по рождению, обратившийся в католичество в Ассизах. Обращение свое он рассказал в книге "Le Livre de Route". Йоргенсен яркий выразитель северного католического возрождения. Жизнь св. Франциска рассказана им с поэтическим проникновением в духе умбрийского христианства.

² Еп. Феофан вышел из двадцатилетнего затвора, когда приехал тамбовский губернатор. Этим он выразил свое мистическое послушание земному чиновничеству. Он проповедует мораль совершенного повиновения и покорности, вплоть до телесных наказаний. А оптинский старец Амвросий оправдывает смертную казнь. Старец пишет по поводу казни Каракозова: "А что он лишен погребения и что получил конец такую позорную смертью и подобное - все это, при искреннем раскаянии, может послужить ему к облегчению тяжелой вины преступления; другим же послужит это к вразумлению, чтобы так не забывались и так далеко не простирали своей дерзости". "Описание жизни блаженной памяти оптинского старца иеросхимонаха Амвросия". Сост. прот. С. Четвериковым, с. 157.

³ "Первая обязанность человека и до сих пор заключается в подавлении страха. Мы не можем вовсе действовать, пока не достигнем этого. До тех пор, пока человек не повергнет страха под пяту ног своих, поступки его будут носить раболобствующий характер, они будут не правдивы, а лишь правдоподобны: сами его мысли будут ложны, он будет думать совершенно как раб и трус... Человеку необходимо быть и он должен быть храбрым; он должен идти вперед и оправдать себя как человека, вверяясь непоколебимо указанию и выбору высших сил, и первым делом не бояться вовсе. Теперь, как и всегда, он настолько лишь человек, насколько побеждает свой страх". "Герои и героическое в истории" Карлейля, с. 44.

⁴ В "Антихристе" Ницше есть много от Вольтера, много поверхностно-рассудочного. Но в ницшевской критике христианства есть мотивы очень глубокие. И мотивы эти можно принять для защиты христианства. Таков прежде всего мотив *силы* в противоположность мотиву слабости. Я, как христианин,

на вопрос, что такое добро, вместе с Ницше могу ответить: "Все, что повышает чувство силы, волю к силе, саму силу в человеке. "Nietzsche Werke, Band VIII", с. 218. Христианство не есть религия сострадания, христианство - религия стяжания духовной силы и божественной жизни. Сострадание — буддийской природы, буддийский уклон в христианстве. Ницше бунтует не против христианства, а против исторической христианской морали, морали слабости.

⁵ К кризису морали должны быть отнесены все интересные работы Л.Шестова.

⁶ *Exégèse des Lieux communs* Л. Блуа есть гениально смелое исследование общих мест той мудрости, которой живет буржуа.

⁷ Это и есть медитация, духовная сосредоточенность, освобождающая человека от внешнего и призрачного "мира".

(Печатается по кн.: *Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Собр.соч. Париж, 1991. Т. 2. С.261-308, 432-437*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Работы Н.А.Бердяева

Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

Кризис искусства. М., 1918; 1990.

Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.

О назначении человека. М., 1993.

Самопознание. Опыт философской автобиографии. Париж, 1989.

Сочинения. М., 1994.

Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.

Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. М., 1994.

Pro et contra. Антология. СПб. 1994.

Sub Specie Aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные. (1900-1906). СПб., 1907.

О Н.А.Бердяеве

Андреев А.Л. Искусство, культура, сверхкультура. (Философия искусства Н. А. Бердяева.) М., 1991.

Ермичев А.А. Три свободы Николая Бердяева. М., 1990.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Тема богодействия в эстетике Бердяева.
2. Переход от "культуры" к "сверхкультуре": роль искусства в этом процессе.
3. "Новое религиозное сознание" и его роль в творческой деятельности художника слова.
4. Вопрос о "святости" литературного творчества и концепция "богоподобия" в литературоведческих взглядах Бердяева.
5. Кризис истории и кризис художественной формы в культуре и развитии словесности.
6. Культура как созидательно-упорядочивающий механизм человечества.
7. Как понимать слова Бердяева о том, что гениальность есть "мир иной" в человеке?
8. Роль литературы в "духовной революции" человечества.
9. Апокалиптическая тема в творчестве Достоевского и ее смысл в свете концепции "сверхкультуры".
10. Принципы "художественной науки" или "идейной диалектики" Достоевского.
11. "Моноцентричность" Достоевского. Противоречит ли это "полифонии", найденной в этом писателе М.М.Бахтиным?



2. МАРКСИСТСКОЕ, СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ (СОЦИАЛЬНО-ГЕНЕТИЧЕСКОЕ) И ВУЛЬГАРНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Возникновение социологической литературоведческой школы связано с распространением в России, начиная с 1840-х гг., социологической доктрины К.Маркса, подобно фрейдизму быстро приобретавшей характер универсальной теории, объясняющей все сферы жизни человека, включая и литературу. Во второй половине XIX века возникли первые социологические литературоведческие исследования, объясняющие литературные явления и факты влиянием "среды" и социально-экономических условий жизни человека. В первую очередь это труды Г.В.Плеханова, А.Н.Пыпина, Н.С.Тихонравова, В.А.Келтуялы.

Если культурно-историческая школа помещала художественный текст в лоно и контекст мировой (национальной) истории и рассматривала его культурное значение, полностью обусловленное этим фоном и контекстом, то социально-историческая школа позже добавила к этому "исторический материализм", описывавший человечество как группу производителей и потребителей товаров и "средств производства" на пути вечного их совершенствования. Социологическая школа ("официальное советское литературоведение") - это, в сущности, трактовка литературы с точки зрения историко-материалистической концепции К.Маркса ("исторического материализма").

Характерно, что если первые представители социологической школы (Г.В.Плеханов, А.В.Луначарский, В.В.Воровский) признавали определенную степень свободы художника, то последующие поколения сторонников этой доктрины довели ее до логического конца, не признавая никаких компромиссов и породив так называемый "вульгарный социологизм", который точнее следует "соци-

альной концепции", нежели ее "отцы" XIX века. Связь творческого процесса с общественной психологией толковалась ими как прямая детерминация всех процессов художественного творчества "способами производства". Они не признавали никакой свободы творческой воли писателя, полностью сводя его к выполнению "социального заказа" общества, занятого производством и потреблением произведенного. "Вульгарный социологизм" обнажил, доведя до логического завершения, до абсурда, все просчеты и парадоксы социологической школы в литературоведении. Возникли известные постулаты о "партийности" литературы и о "социалистическом реализме" как единственно оправданном (общественно) способе творческого проявления художника.

В соответствии с марксистско-ленинской эстетической доктриной "способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический, духовный процессы жизни вообще" Литература является частью экономики, не обладая никакой незаменимой функцией (ролью), показывая определенные процессы, происходящие в сознании и быте людей, занятых промышленным производством. Марксистское отношение к литературе определялось той узкой служебной ролью, которую играло искусство слова в обществе, занятом производством. Сам процесс производства понимался как путь к "светлому будущему", и потому обычный промышленно-производительный и торговый обмен получал сакрально-ритуальные черты, мифологизировался и приобретал абсолютную ценность.

Литература, как вся культурная "надстройка", оказывалась в роли аккомпаниатора "основному голосу" - промышленному производству. Истолкование отдельных текстов поэтому имело определенный и довольно ясный критерий: соответствия или несоответствия определенным политическим задачам, выдвинутым правительством (выражающим отношение сегодняшнего дня к "светлому будущему"). В рамках этой идеи марксистское правительство пыталось сознательно управлять литературным процессом, время от времени выдвигая директивы и постановления "по литературе". Писатели им следовали или не следовали, в то время как литературовед должен был, не без оттенка полицейской функции, следить за тем, насколько точно тот или иной автор выполняет задачи, выдвинутые партией и правительством. Этот же критерий, как ни парадоксально, работал и при анализе произведений ушедших эпох.

Из этой доктрины возникла и "теория отражения", впервые сформулированная в статьях В.Г.Белинского, затем Н.Г.Чернышевским и Н.А.Добролюбовым, позже использованная В.И.Лениным в его статьях "Памяти Герцена" и о Л.Н.Толстом. Писатель, согласно этой идее, - своего рода заложник исторической необходимости и, хочет он этого или нет, становится "отражателем" самого существенного в сфере политической и общественной жизни (классовой борьбы в той или иной форме). Вопрос о смысле и сущности искусства марксистско-ленинской эстетикой не ставился (как и вопрос о самостоятельной ценности отдельного человеческого "я"). Среди множества вариантов изложения этой эстетической концепции, которые предпринимались во многих тысячах работ советских литературоведов, наиболее интересной (развитой и последовательной) является литературная теория В.М.Фриче (1870-1929).

В основе его научной концепции лежала известная "органическая" теория. Литературный герой, согласно концепции Фриче, был чем-то вроде "живой статуи", трактовался "телесно", являясь пассивным и безличным воплощением господствующих экономических закономерностей. Произведение искусства, не обладая в то же время отличиями от "реальности", вместе с тем могло прямо с ней отождествляться. Литературный текст, "отражая" жизнь, фиксирует формы жизни ("уклады") определенных эпох. Взгляды Фриче кажутся сегодня наивными, однако в целом значение этой литературоведческой школы в истории нашей культуры определяется тем влиянием, которое она имела в стране за последние несколько десятков лет, и потому заслуживают внимательного изучения.

Согласно мысли Фриче, главным формообразующим и стилеобразующим фактором литературы является господствующий социально-экономический уклад, который оказывает влияние на "психоидеологию" эпохи. "Психоидеология" - термин, с помощью которого описывается "чувство жизни", определенная культурная атмосфера, свойственная историческим периодам в жизни общества. Находясь по этому вопросу в состоянии конфронтации с "вульгарным социологизмом", Фриче подчеркивал, что идеология человека определенной эпохи питается не только классовыми мотивами, но и "культурными влияниями", которые носят характер определяющей стилевой тональности той или иной эпохи. Например, романтический культ красоты, философия чувственной страсти во времена Возрождения, буржуазное движение с его пропово-

ведь свободу и "религия труда" "последнего сословия" Эти факторы формируют одновременно и стиль жизни, и стиль создаваемых в эти времена произведений. Система жанров и характер господствующей литературно-эстетической доктрины определяются, по Фриче, этими "влияниями" и "веяниями" эпохи.

С помощью этих систематизирующих приемов исследователь описывает различные литературные эпохи и анализирует определенные тексты, возникает целая система порождающих тексты "укладов" и "веяний", сами же авторы и литературные произведения представлены как "продукты своего времени", социально-культурные представители того или иного проявления эпохи. Все стилевые и формальные особенности, семантика произведения описываются исходя из этой идеи "продукта эпохи" Л.Н.Толстой, например, продукт "дворянства" "с аристократической психикой" Достоевский понимается как продукт "мещанства". Европейский реализм XIX века объясняется принципом точности, целесообразности, простоты и экономии, которые выработаны развивающейся торговлей, и т. д. Каждый раз говорится о том, что главное в литературном произведении - передача "духа времени", определенного умонастроения, которое ясно выражается в каждом компоненте реальной жизни и описывающем эту жизнь литературном произведении.

Задача науки - описать текст как "человеческий документ", отражение определенных "общественных настроений": Что касается задач сравнительно-исторического изучения литературы, проблем "исторической поэтики" А.Веселовского, то все это "лежит вне нашего поля зрения", - подчеркивал Фриче. Ясно, что произведение искусства, понятое как "документ эпохи" (принципиально сходно с историко-культурной школой), оказывается лишенным поэтичности как признака, отделяющего его от других, нехудожественных текстов. Возникает понимание о художественной форме как простой оболочке, внутри которой заключено изолированное от этой формы "содержание". Таким образом, формируется понимание того, что "искусство - это художественно оформленное содержание", в то время как творчество писателя есть не что иное, как "творчество образов". Понимаемое таким образом искусство естественным образом превращается в мифотворчество, теория художественного содержания оказывается основана на идее о бессмысленной форме, своего рода упаковочном материале для "содержания". Возникает вопрос о жанре, безотносительно к конкретным

содержаниям обладающий собственным значением. Отвечая на этот вопрос, концепция определяет "классовую психологию" в роли собирателя поэтических компонент произведения (тематика, образы, жанр, композиция) в одно "органическое целое".

В отличие от Н.Г.Чернышевского и его последователей в "пролеткульте" 1920-х гг., Фриче отвергал мысль об "утилитарности" искусства. Он указывал, что искусство не приносит никакой пользы (под пользой он понимал бытовую потребительскую полезность): "стихотворение или роман - не хлеб, которые можно есть", писал он. Бесспорно, это был шаг по сравнению с доктриной Н.Г.Чернышевского, непосредственного предшественника Фриче. Согласно общей идее литература есть воплощенная в слове образность, представляющая собой тотальную власть над сознанием предметно-чувственного элемента. Литературное произведение оказывается "украшением", оказывается предметом развлечения, никакого серьезного, жизненного значения для человека собою не представляя. Фриче называл эту изысканность формы "фигурностью", по-своему проявляющую "чувство формы" или являя собой "квинтэссенцию искусства". Эта "фигурность" с большей или меньшей очевидностью определяется разными особенностями трудовой деятельности человека. Орнамент на орудиях эпохи палеолита возник как результат ритма движения мастера, изготавливающего инструмент, и только затем, превращаясь в искусство, выполняемый уже сознательно, целенаправленно, для создания "образности". Фриче констатирует тесную связь между утилитарной и игровой деятельностью, которая приводила к возникновению определенных форм "фигурности", влиявших на художественное оформление произведений искусства.

Отсюда следует ряд выводов, позволяющих применить общую концепцию к конкретным формам искусства. Создается определенное учение о литературном стиле как совокупности или системе художественных приемов, господствующих в определенную эпоху. Вопрос о стиле - чисто "формально-художественный" вопрос, существующий как бы отдельно от вопроса о "содержании". Стиль хранит в себе отпечаток художественного "тона" эпохи, и именно поэтому по произведениям определенной эпохи можно воссоздать отраженную этим стилем "основную линию жизни и быта того или иного общества". С другой стороны, стиль оказывается также "продуктом", не неся в себе ничего такого, что могло бы быть изучаемо отдельно от "социально-экономического уклада" Возникает

понимание искусства как "игры в жизнь"; культурное значение того или иного текста или творчества писателя определялось тем, в какую именно игру и каким образом то или иное эстетическое явление "играло". Главный же конструктивный принцип произведения, что и служило основой для анализа конкретных художественных произведений, - соответствие (или значимое несоответствие) "тону" изображенной эпохи.

Задача литературоведческого исследования понимается здесь в поиске определенной доминанты "стиля эпохи". Так, психоидеология классицизма (например, Франция XVIII века) становится воплощением рационализма, оказавшегося доминантным признаком времени. Это находит свое выражение в логике повествования, системности изложения, господстве идеи разумности и порядка, указывает Фриче. Герой литературного произведения олицетворенный стиль и носитель стиля эпохи, и чем более он типичен - тем выше художественность произведения. В создании литературного произведения участвует автор как носитель определенного "стиля эпохи", и его талант заключается лишь в способности точно выразить этот стиль в созданном произведении. Никакого "вдохновения", никакой интимной тайны творчества художника Фриче не признает. Никакой поэтики как науки о литературной форме, законах ее формирования и внутреннего устройства социологическое литературоведение не знает. Стиль понят как воплощенный в тексте закон жизни определенной эпохи, литературная форма - "многообразное единство" различных черт эпохи.

Главная опорная точка социологического литературоведения - человек, понятый как комплексное единство определенных социально-экономических отношений, в нем пересекающихся. Литературный процесс понимался не как общение индивидуальности с другой индивидуальностью в заинтересованном диалоге (М.М.Бахтин), но как общение человека с обществом (и общества - с человеком), возникала цепочка: общество - человек - общество. Из нее уходил вопрос о герое и авторе, диалогичности искусства, отрицалась поэтика, размывалась грань между художественным и нехудожественным текстами, исчезала специфика искусства как языка общения индивидуальностей, и в конце концов искусство оказывалось более или менее избыточным придатком производственно-экономического процесса. Литература тем самым получила безличный и безличностный характер, являясь объективным отражением эпохи. Это подтверждалось при анализе конкретных литературных

произведений. Возникали описания литературных стилей и направлений типа: "классик был горожанином с головы до ног", романтик же воспевал "пейзажи и деревенские поместья", реализм - это описание человека в мире машин, бирж, транспортных средств и прочих элементов "железной культуры". Такого же типа и описания характера творческой деятельности разных авторов: "сумрачная фантастика Гофмана" определяется тем, что "поэт злоупотреблял вином"; тематика пьес Мольера определяется его положением "придворного шута" и т. п.

В целом социологическое литературоведение можно определить как откровенно нефилологическую концепцию литературы и литературного творчества, отрицающую художественный текст как языковое и поэтико-эстетическое явление. В основе анализа литературного произведения литературоведом-социологом оказываются понятия социально-экономического характера: деревня, город, пейзаж, усадьба, собор, поместье, дом и пр. Социологическое направление в литературоведении не различает текстовых и вне-текстовых связей произведения, растворяя последнее в экономической и производственной жизни определенной эпохи. Правдивость в литературном произведении понимается как правдоподобие и документальность, художественность как объективность и "реалистичность" отражения основных черт "стиля эпохи". Индивидуальность автора подавляется несомым им "тоном", индивидуальная характеристика героя также оказывается случайной и несущественной, на фоне оказывающейся важнейшей его типичности (полноты выраженности его как "продукта" определенных экономических отношений). В трактовке человека как "социального животного" марксистская антропология сделала акцент на втором слове; общие биолого-социальные черты человека оказались важнее его индивидуальных, личных черт, понимаемых как вариант отклонения от нормы.

Отсюда ясно, что в центре тематики литературы, по Фриче, совсем не обязательно должен быть человек. В прошлом в центре искусства были животные, указывает он, и сегодняшняя антропоморфность художественной образности - явление преходящее, совсем не обязательное для искусства. "Буржуазный период" в развитии искусства как раз характеризуется тем, что в искусство входит вещь, постепенно вытесняя человека, в то время как поэтическое творчество все более сближается с рационалистическим исследованием. Ему свойственно максимальное сближение изображенного с

изображаемым, склонность к языку цифр и технических характеристик, отчетов и документов. Художник вовсе не формирует художественные идеи, выражая их в литературных текстах, но оказывается выразителем реальных событий и реальных людей, "не имеющих иносказательного смысла" Надо отдать должное Фриче, когда он говорит о том, что художник, создавая образ, всеми путями стремится избежать литературности. Эта идея очень близка мыслям Ю.Н.Тынянова, которые он положил в основу статьи "Литературный факт". Но смысл в это вкладывается совсем другой.

Постоянно пользуясь разными жанровыми категориями, сторонники социологической школы в литературоведении избегают сопоставительного анализа или даже самого определения понятия "жанр" Это происходит потому, что, с их точки зрения, определенный жанр оказывается тесно связан с определенным "образом класса, его бытием и сознанием, переведенным на язык художественного творчества" Понятие жанра оказывается не организующим форму произведения, но носит социально-качественный смысл. Точно так же и стиль оказывается прямым выражением "бытия и сознания" определенного класса. "Стиль это класс", говорил Фриче. Эти идеи Фриче могут быть сочувственно оценены представителями "рцептивной эстетики", анализирующей законы общественного бытия литературного памятника. Но литературные стили не влияют один на другой непосредственно, считал Фриче, они сами есть лишь означаемое социально-производственных отношений. Поэтому последовательность смены одной социально-экономической формации другой, описанная в "историческом материализме", параллельна закону трансформации одного стиля под влиянием другого, о котором говорил Фриче.

Общезстетическая концепция Фриче определяла, что никакой уникальной в жизни человечества роли искусство как "отражение жизни" не играет, и оно будет резко меняться по мере торжества новых технологий. Мифотворческая система социологического литературоведения отождествляла художественное слово с вещью, не признавая в нем "внутренней формы" (А.Потебня) и, тем более, "вторичной моделирующей системы" (Ю.Лотман). Говоря о судьбе литературного искусства, Фриче в общем сохранял связь с точкой зрения Гегеля, воплощенной в его "Эстетике". Поскольку никакого самостоятельного значения литература не имеет, в будущем все искусства, в том числе и литература, производящие "красивые символы", будут заменены на производство "красивых и полезных ве-

щей" Художник постепенно будет вытесняться технологом, создающим предметы быта; как в средние века главенствующим художником был инженер-строитель, так в будущие века им станет инженер-дизайнер. Эту точку зрения Фриче на искусство разделяли многие литературоведы-социологи. "Социалистическое общество, заменив человека высокой техникой, заменит и человекоподобное искусство искусством высокой техники" (Б.Арватов).

Социологическое литературоведение, являясь ветвью марксистско-ленинского "диамата", сохраняет все его известные пороки: мифологичность и утопический характер, игнорирование религиозно-философского вопроса, плоское рационалистическое и позитивистское понимание человека, технократизм и игнорирование проблем духовной культуры и пр. Фактически оно не является филологической концепцией, игнорируя литературу как слово, выражающее уникальную точку зрения на мир человеческой индивидуальности. Не делается обоснования специфики литературного творчества, и в сущности, она полностью отвергается, обосновываясь как "форма производства" Игнорируется различие между художественным и нехудожественным словом, и тем самым оказывается невозможным существование литературоведения, лишённого своего предмета изучения. Социологическое литературоведение поэтому примыкает к социальной психологии, являясь его ответвлением.

Несмотря на грубое давление, которое оказывала эта теория на культурную жизнь страны на протяжении всего XX века, ее влияние на отечественное литературоведение оказалось очень слабым, сказавшись скорее на теоретической деформации школьного преподавания литературы, чем на деятельности лучших ученых, работа которых шла не только помимо социологического учения, но и, часто, в активном сопротивлении ему (М.М.Бахтин, Д.С.Лихачев, Ю.М.Лотман и многие др.).

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Социология искусства должна как обобщающая номотическая (законополагающая) наука об одной из идеологических надстроек над экономическим базисом - охватывать все виды художественного творчества архитектуру, музыку, живопись, поэзию, скульптуру. Совершенно ясно, что для такого всеохватывающего синтетического построения социологии всех искусств время еще не настало, ибо социология искусства - наука еще слишком молодая, вернее еще не существующая, еще только зачинающаяся. Пришлось пока ограничить необъятную область, подлежащую организации в виде обобщающей законополагающей науки, только одной провинцией, а именно областью изобразительных или пространственных искусств. Однако в силу существенных соображений пришлось и эту область значительно сузить. Социология изобразительных или пространственных искусств должна строить социологическую закономерность в этой области естественно на базе изучения этих искусств во всех странах, у всех народов, во все века. Всякому ясно без дальних объяснений, что в такой широкой постановке построить даже только социологию изобразительных искусств в настоящее время чрезвычайно трудно. Рискуя некоторым образом сузить общезначимость искомой и устанавливаемой закономерности в области пространственных искусств, пришлось ограничиться искусством только европейских народов от палеолита и до настоящего времени (с некоторым вовлечением древнеегипетского восточного искусства). Но и в этой ограниченной области не всем видам пространственных искусств уделено одинаковое внимание и место. Совершенно правильно мнение Кон-Винера, что «прикладные искусства (архитектура, художественное ремесло) развиваются в тесной связи с жизнью человека и зависят от ее условий, выражают стиль жизни и стиль эпохи непосредственнее, чем свободно творящие искусства» (К о н - В и н е р . «История стилей»). Тем не менее именно этим прикладным искусствам уделено меньше внимания, нежели скульптуре и в особенности живописи, как искусствам преимущественно идеологическим, главным образом по той причине, что предлагаемый опыт социологии искусств мыслит-

ся как часть общей социологии искусств, охватывающей и другие искусства поэзию и музыку, относящиеся, как живопись и скульптура, к искусствам именно идеологического порядка.

Таким образом, та закономерность, которую установить в области искусства является задачей предлагаемой книги, относится пока лишь к идеологическим преимущественно искусствам только европейских народов. В будущем надлежит естественно во исполнение указанные существенные пробелы и внести, если понадобится, соответствующие дополнения, а может быть, и коррективы в здесь начерченную схему.

В тех случаях, когда автору приходилось говорить о том или ином явлении в истории искусства тех или иных народов или дать характеристику или описание творчества того или иного художника, он предпочитал своему собственному суждению мнения и слова известных искусствоведов, авторитетных специалистов в этой области. Отсюда обилие цитат. Автор, с одной стороны, хотел отдать дань должного исследователям, много думавшим и много поработавшим над вопросами искусства, а с другой стороны, их труды представляют достаточно прочный в фактическом отношении фундамент, на котором можно было попытаться построить опыт социологии изобразительных искусств как части ждущей своего решения более сложной задачи - создать еще не существующую социологию, охватывающую все роды искусства.

I

Задачи социологии искусства

Основная задача социологии искусства была впервые сформулирована в 1847 г. бельгийцем Микиельсом. Получив от бельгийского правительства поручение написать историю фламандской живописи, Микиельс призадумался над вопросом, как построить вообще научную историю искусства. Для него было ясно, что историю искусства надлежит рассматривать в теснейшей связи «с политическим, промышленным и социальным развитием» данной страны. Попутно перед ним встал ряд вопросов, которые переводили историю искусства уже в социологию искусства. Прежде чем связать искусство с обществом, развитие искусства с развитием общества, надо знать, как развивается само общество, а если этот вопрос будет решен, то естественно встанет другой, а именно

«какое искусство должно соответствовать отдельным периодам в развитии человеческого общества». «Вот ряд вопросов, - замечал он, - которые помогут низвести искусство с метафизических высот на землю» (см.: Плеханов. «Литературные взгляды Белинского»).

Подчеркнутые слова бельгийского искусствоведа содержат в себе коренную задачу социологии искусства.

На поставленный им вопрос Микиельс ответа не дал. Он призван был написать лишь историю искусства одной страны, историю, которую он хотел построить на социологическом базисе, но даже этого не сделал.

Создать социологию искусства, т.е. науку, устанавливающую закономерную связь между известными типами искусства и известными общественными формациями, он предоставил будущему.

Семитомный труд бельгийского ученого вышел вторым изданием в 1863 г.

Два года спустя читал в Парижской Академии Художеств Ипполит Тэн свой известный курс, изданный им потом в 80-х годах под заглавием «Философия искусства».

Как видно из подстрочных примечаний, Тэн знал работу Микиельса, хотя в тексте он ни разу не упоминает о своем предшественнике. Автор «Философии искусства» пытался, несомненно, построить на мыслях своего предшественника социологию изобразительного искусства или, вернее, дать несколько показательных глав этой еще не существовавшей науки об искусстве. Представитель буржуазного позитивизма второй половины XIX века и вместе исторического идеализма Тэн создал позитивно-идеалистическую социологию искусства, которая, с одной стороны, охотно оперирует естественнонаучными терминами («среда») и стремится стать столь же объективной наукой, какой является, например, ботаника, и которая вместе с тем глубоко идеалистична, под естественнонаучным термином «среда» подразумевая среду идейно-нравственную - «состояние умов и нравов», «психическую температуру» по аналогии с температурой физической: «здесь (в этом характерном для данного общества данной эпохи состоянии умов и нравов) первопричина, определяющая все остальное». На трех примерах, а именно: на искусстве античной Греции, Италии эпохи Возрождения и Голландии XVII в., Тэн стремился иллюстрировать основной закон своей социологии искусства, а именно, что тип, характер, тематика и форма данного искусства закономерно обус-

ловлены, с одной стороны, климатом и расой, а с другой стороны, и в особенности «состоянием умов и нравов», господствующим в данном обществе. Но даже если бы Тэн умножил количество своих показательных примеров, он все-таки не сумел бы дать подлинной научной социологии искусства, не только потому, что «состояние умов и нравов» отнюдь не является «первопричиной, объясняющей и определяющей «все остальное», но и потому еще, что он не задумывался над вопросом, поставленным еще Микиельсом, а именно: «как развивается человеческое общество», а если бы он даже над этим вопросом и задумался, то он как позитивист и идеалист не смог бы обнаружить той «первопричины», которая обуславливает собой развитие общества в его целом, а следовательно, и развитие искусства.

Значительный шаг вперед в деле построения научной социологии искусства сделали этнологи, исследователи первобытной культуры, среди них в особенности Эрнст Гроссе, автор книги «Происхождение искусства». Недостатки «Философии искусства» Тэна проистекали оттого, что он пытался построить социологию искусства на искусстве высокоцивилизованных народов, так как сложность культуры здесь не позволяет легко прощупать ту подлинную «первопричину», которая собою определяет «все остальное». «Социология искусства должна начать с изучения первобытного искусства первобытных племен» - таков был лозунг этнологов. Внимательное изучение охотничьих племен дало возможность установить, что началом, формирующим искусство во всех его существенных подробностях, является не климат и не «состояние умов», а хозяйство, «организация хозяйства». В своей книге «Происхождение искусства» Гроссе дал образец подлинной социологии искусства, но однако лишь социологию искусства охотничьих племен, к тому же только ныне существующих, а не охотников палеолита. Подобно тому, как Тэн, даже если бы осветил со своей точки зрения искусство еще и других стран и эпох, кроме им обследованных, все же не сумел бы дать подлинной социологии искусства, так и Гроссе, если бы перешел от искусства первобытных племен к искусству цивилизованных народов, не смог бы восполнить пробел, оставленный Тэном, так как он придерживался своей экономической точки зрения только в пределах первобытной культуры. Если на низших ступенях человеческого развития искусство определяется «организацией хозяйства», то на более высоких ступенях

эта связь, по его мнению, рвется, и искусство обуславливается по существу не экономикой, а творческой личностью художника.

Только марксистское мировоззрение дает базис для построения той науки, которую не сумели создать передовые буржуазные мыслители и исследователи при всем с их стороны понимании важности этой задачи и при всем с их стороны желании эту сложную задачу выполнить. Марксизм учит, что определенным организациям хозяйства всегда и везде соответствуют неизбежно закономерно известные общественные формации, а этим последним столь же неизбежно, столь же закономерно - определенные типы и формы идеологических надстроек, в том числе искусства. Только стоя на такой точке зрения, можно было ответить на поставленный Микиельсом вопрос: «какое искусство соответствует отдельным периодам в развитии человеческого общества». Хотя таким образом вместе с возникновением марксизма была получена теоретическая почва, дававшая возможность построить социологию искусства, однако до сих пор эта наука находится еще *im Werden*. Совершенно ясно, что основоположники марксизма на Западе подобной задачей задаваться не могли. Ее мог бы выполнить их первый крупный русский ученик Плеханов, столь живо интересовавшийся искусством, столь много над ним думавший и так часто о нем писавший. Но и перед Плехановым такая задача стоять не могла. Исторический материализм до него еще никем в такой идеологической области, как изобразительное искусство, не применялся. Если этот метод уже успел укрепиться в области экономической и исторической наук, то искусство хранило в этом отношении свою девственную нетронутость. Казалось, что в этой отдаленной от экономического базиса идеологической области этот метод вообще неприменим, что искусство цивилизованных народов во всяком случае живет и развивается вне зависимости от экономических и социальных условий, а если есть хоть одна идеологическая область, где экономика не является «первопричиной», определяющей «все остальное», то имеют ли этот метод и эта точка зрения безусловную значимость? Доказать, что и эта столь отдаленная от экономического базиса область всемерно обусловлена в своем бытии и развитии железной необходимостью социально-экономической предопределенности, доказать применимость и плодотворность этого метода для всех идеологий и в том числе для искусства - только эту задачу мог себе ставить Плеханов, и ее он выполнил в своих известных статьях по искусству убедительно и блестяще. На

отдельных конкретных примерах из истории искусства от низших ступеней развития до наших времен он неопровержимо доказал прямую и косвенную предопределенность искусства в его статическом и динамическом состоянии экономическими и социально-классовыми условиями. Каждая из его статей содержала вместе с тем немало чисто социологического материала в смысле формулировки известных социально-эстетических законов, постоянно и неизменно действующих в жизни и в развитии искусства. Содержа немало социологических обобщений, статьи Плеханова даже в своей совокупности не являются, однако, социологией искусства. Это лишь материалы для подобной науки об искусстве.

Задачу, не выполненную Плехановым, ее и не ставившим, пытался вырешить В. Гаузенштейн в двух своих трудах: «Искусство и общество» и «Опыт социологии изобразительных искусств» (о нём см.: Пуначарский. «В. Гаузенштейн в сборнике «Искусство и революция» и наше предисловие к переводу «Опыта»). Здесь, в этих двух трудах немецкого искусствоведа, первоначально формалиста, сделана, несомненно, первая попытка построить марксистскую социологию изобразительных искусств, иначе - дать ответ на вопрос, какое искусство соответствует отдельным периодам в развитии человеческого общества, или, как выражается Гаузенштейн, показать, как отдельным «ступеням» на лестнице общественно-исторического развития соответствуют определенные «ступени» развития искусства - дать то, что он называет *socialaesthetischer Stufenbau*. В отличие от Тэна Гаузенштейн строит историческое развитие человеческих обществ по экономическому и социально-классовому признаку: охотничий быт, первоначальное земледелие, феодальное хозяйство на основе натурального хозяйства (Египет, средневековое общество), буржуазное хозяйство на основе торгового капитализма (классическая Греция, Италия эпохи Ренессанса), далее следуют переходные от феодализма к капитализму смешанные общественно-экономические организации (XVII—XVIII вв.) и наконец индустриализм. Отдельным этим периодам общественно-экономического развития человечества соответствуют - как Гаузенштейн старается показать в книге «Искусство и общество» - определенные стили изображения нагого тела и вместе с тем и вообще определенные художественные стили.

Хотя Гаузенштейн и подошел довольно близко к решению задачи построения социологии искусства, однако и его работы не представляют в полном смысле слова социологию изобразительных

искусств. Исходная тема Гаузенштейна - изображение нагого тела (в книге «Искусство и общество») заставила его чрезвычайно сузить свою задачу и оставить почти без рассмотрения не только, например, архитектуру, но и обойти молчанием также и множество существенных вопросов, касающихся других видов изобразительных искусств, - пробел, лишь до известной степени восполненный им в его «Опыте». С другой стороны, его исследование «Искусство и общество», переработанное им из первоначальной небольшой историко-эстетической книжки о «Нагоде в искусстве», хранит и в своем переработанном и расширенном виде печать историзма в большей степени, чем социологии, представляя собой скорей всего социологически построенную историю художественных стилей. Правда, Гаузенштейн сводит все общественно-экономические формации к «двум основным типам»: к обществам «органическим» и обществам «индивидуалистическим», и соответственно с этим и все типы искусства - к двум основным типам: религиозно-монументальному и дифференцированно-реалистическому; однако и это социологическое обобщение растворено им в обычном историческом рассмотрении одной проблемы, а именно - стиля.

Так, ждет по-прежнему своего разрешения задача построения социологии искусства.

Предлагаемая вниманию читателя книжка представляет собой также только «опыт», только попытку наметить содержание этой все еще не существующей науки об искусстве.

Наша задача ответить на поставленный некогда Микиельсом вопрос: «какое искусство соответствует отдельным периодам в истории развития человеческого общества». Однако мы не придерживаемся строго исторической точки зрения, которая обязывала бы выяснить, какое искусство закономерно соответствует отдельным сменявшим друг друга общественно-экономическим формациям, большинство из коих повторялось в ходе развития человечества - охотничий строй в палеолите и у современных охотников Африки и Австралии, первоначальное земледелие в неолите и у современных «дикарей», феодально-земледельческо-жреческая общественная организация в Египте, в архаической Греции, в средние века на Западе, абсолютистические общества в эпоху эллинизма, в Европе в XVI, XVII, XVIII ст., наконец, буржуазное общество в Греции классического периода, в Италии и Нидерландах XV—XVII вв., в Европе второй половины XIX в. Так как одинаковые или анало-

гичные общественно-экономические организации должны породить одинаковые или аналогичные типы искусства, то эти повторяющиеся общественно-экономические организации нами и рассматриваются одновременно, несмотря на то, что они разделены географическими условиями и хронологическими датами. При таком рассмотрении легко установить повторяемость известных художественных типов, жанров, тем, стилей при наличии одинаковых или схожих общественных условий. Рассматривая искусство этих повторявшихся неоднократно в истории человечества общественных формаций, мы, однако, не освещаем в каждом отдельном случае самое искусство со всех его сторон, во всех его проявлениях, а исходим из отдельных его сторон, чтобы показать, какое они получали выражение и решение на разных ступенях общественного развития. Сначала делается попытка показать, как на разных ступенях общественной эволюции менялась некоторым образом социальная функция искусства, оставаясь по существу одинаковой всегда как некое средство организации социальной психики и социальной жизни. Далее устанавливается, как на разных ступенях общественного развития менялась в зависимости от господствующих форм хозяйства форма художественного производства и вместе с тем положение производителей художественных ценностей. Далее ставится вопрос о закономерном характере процесса расцвета и упадка искусства на протяжении всей истории, тот вопрос, который был поставлен впервые еще в XVIII в. аббатом Дюбо. Две следующие главы освещают вопрос о двух основных видах искусства: об искусстве синтетически-монументальном и о распаде этого синтеза и в связи с последним вопрос о преобладании в известные периоды одного рода пластических искусств, в иные - других. Далее рассмотрены в их социологической обусловленности два основных стиля в архитектуре (конструктивный и деструктивный), два основных типа живописи (линейный и колористический) и два основных стиля в живописи и скульптуре (идеалистический и реалистический). Ряд глав посвящен далее тематике, жанрам и проблемам искусства (зверь, растение, человек и вещь в искусстве; трудящийся человек в искусстве, ребенок в искусстве; изображение нагого тела; портретный жанр; религиозный и бытовой жанр; пейзаж и натюрморт; движение, перспектива и свет в искусстве). Следующая глава пытается наметить социологию красочных тонов и гамм в искусстве.

Если все эти главы освещают связь между известными элементами искусства и известной общественной организацией, то пришлось естественно отдельно рассмотреть в пределах данной общественной организации процесс классовой борьбы и классовой ассимиляции, отраженный в формах искусства. Наконец, последняя глава вкратце намечает, какое искусство должно соответствовать эпохе индустриализма, машинного капитализма, в ее переходе к социализму, т.е. такой общественной формации, которая впервые появляется в истории человечества и вместе с которой начинается совершенно новая страница в истории искусства.

II

Происхождение искусства

Пластическое искусство - живопись и скульптура - возникло в ту отдаленную эпоху, которая известна под названием каменного века. Древнейшая полоса каменного века - эолит - нам мало известна. Не было еще человека - существовала разве человекоподобная обезьяна - *pithecanthropos erectus*. Следующий период - археолит - ознаменован появлением существа уже близкого к типу человека - так называемого гейдельбергского человека - *homo heidelbergensis* (по той местности, где найдены были его кости). В борьбе за существование этот «человек» пользовался простыми каменными глыбами, не подвергнутыми никакой сработке. За археолитом последовал период мезолита (по В.А.Городцову, по Мортилье, это - последняя фаза археолита). Гейдельбергского человека сменяет новый тип, еще более близкий к человеку - неандертальский человек - *homo neandertalensis*. В отличие от своего предшественника он принимается за обработку орудий борьбы за существование, которыми по-прежнему служили каменные глыбы. Обработка, конечно, весьма примитивная. Однако орудиям мало-помалу придается определенная форма - миндалевидная. Зарождается, другими словами, в процессе труда некоторое чувство формы. Утончаясь и развиваясь по мере все увеличивающейся обработки камня, это чувство формы достигает значительной интенсивности в следующий период каменного века - палеолит. Как и предыдущие эпохи, палеолит делится - в зависимости от развития техники орудий - на ранний, средний и поздний. Каждому из этих периодов соответствует определенная «культура» все повы-

шающаяся, - получившая свое наименование от той местности во Франции, где были найдены ее материальные остатки. Ранний период палеолита именуется эпохой Ориньяк, средний - эпохой Солотрэ, поздний эпохой Мадлен. «Неандертальского человека» сменяет теперь человек - homo sapiens. С этого момента начинается история человечества (вернее доисторическая история человечества). Человек Ориньяка, Солотрэ и Мадлена жил охотой. Идя по стопам своего предшественника, он продолжал еще более интенсивно обработку каменных, а потом и костяных орудий, форма которых все утончалась: в эпохи Солотрэ и Мадлен уже создаются «привлекательные на вид гарпуны, острия стрел, шила с богато разукрашенными рукоятками» и т.д. И как раз в эту эпоху, главным образом в эпоху Мадлен, когда чувство формы под влиянием развивавшейся и прогрессирующей техники обработки орудий достигла у охотника-мадленца значительной высоты и интенсивности, расцветает удивительное по своему реалистическому совершенству пластическое искусство (изображающее животных), живописные изображения на стенах пещер, изображения, вырезанные на куске камня или на оленьем роге или на кости.

Таким образом, пластическое искусство - живопись, скульптура - родилось лишь после того, как техника обработки орудий труда достигла значительной высоты, и лишь после того, как в процессе технической работы в психике палеолитического охотника отложилось чувство (линейной) формы, вне которой невозможно никакое пластическое искусство. Это чувство формы родилось в первобытном охотнике, однако, не только после того, как техническая обработка орудий подготовила для этого чувства психофизиологическую почву, но и вследствие этой технической работы, как последствие ее, причинно ею обусловленное.

Прежде чем появиться на свет в виде удивительной в своем роде пещерной живописи и костяной скульптуры, чувство художественной формы проявлялось гораздо скромнее, а именно - в виде тех примитивных украшений, которые охотник палеолита наносил на свое орудие или на камень и кость. Эти зазубрины и линии - правильно повторявшиеся, - ритмически расположенные, не имели никакого практического назначения. Они не делали орудие более отвечающим своему назначению. Они были украшением - художественным украшением. Этот линейный ритм или эта ритмика линий родилась в процессе ритмически правильно повторявшихся

манипуляций, которые охотник производил во время обработки камня.

«Обработка длинного края кремневого скребня путем направленных косых ударов необходимо должна была после пробуждения чувства формы вызвать желание придать большую равномерность отдельным ложбинам. Отсюда само собой создание ритмического расположения. Как всякая правильность, так и этот ритм должен был легко запечатлеться в памяти. Сильно развитое чувство формы возвысило очень быстро ритмическое расположение в (орнаментальный) идеал, встававший перед охотником при обработке камня, и он очень скоро был перенесён и на обработку кости» (Фервортн. Статьи). Если позволительно видеть в этой линейной ритмике, подкреплённой чувством формы, начало и исток пластических искусств, то самая эта линейная ритмика (или геометрический орнамент) был не чем иным, как повторением ритмических рабочих движений, производимых во время технической обработки орудий, но без их практического смысла. Иначе - пластическое искусство родилось из игры технически-производственных ритмов (как поэзия и музыка родились из игры отвлечённых от работы рабочих ритмов).

Искусство было в своем первоначале не чем иным, как практически бесцельным повторением работы - работой, превращённой в игру.

Каждое новое орудие труда, в особенности каждое новое усовершенствованное орудие борьбы за существование, наполняло палеолитического охотника чувством бодрости, чувством растущей безопасности, чувством господства над природой. Каждое новое такое орудие производства знаменовало собой как бы новый шанс на победу - отсюда повышенное настроение первобытного охотника. Получался некоторый избыток психических сил, психической энергии, ненужной для непосредственной борьбы за существование, и этот избыток энергии и силы выражался в стремлении повторить, но уже практически бесцельно, самый процесс работы, причем рождавшееся в процессе труда чувство ритма и чувство формы подсказывали сознательное ритмизирование линий. Гёрнес выразил эту мысль образно так. Первобытный охотник, создавая все новые, все более усовершенствованные орудия борьбы за жизнь, отбивал таким образом с каждым новым орудием как бы нападение на него его врага - природы - и в избытке радостного чувства от сознания возможной победы над ним играл потом пальцами на

этом орудии как бы победную пляску, продолжая ритмические рабочие движения уже без всякого практического назначения. Линейный ритмический орнамент - этот исток пластического искусства - и есть та победная пляска, которую он играл на орудии труда, как на некоем поле выигранной битвы (Hoeftness. «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa»).

Как на аналогию, поясняющую вышесказанное, можно указать на тот факт, что некоторые ныне живущие в Африке племена, стоящие на низкой ступени цивилизации, возвращаясь с полевых работ домой, где их ждет ужин, приближаясь к деревне, начинают вместе с женами, вернувшимися после приготовления ужина к ним, плясать, повторяя, но уже практически бесцельно, те ритмические движения, которые они раньше делали во время работы - здесь также работа переходит в игру и в искусство (Бюхер. «Работа и ритм»).

В основе пластического искусства, как и вообще всякого искусства, лежит, таким образом, чувство ритма, родившееся во время работы, родившееся из работы. На ритме построены не только живопись и скульптура, но и архитектура (см.: Гинзбург. «Ритм в архитектуре»). Ритм есть нечто весьма, с одной стороны, понятное и близкое даже человеку, на низших ступенях цивилизации стоящему, ибо ритм - везде: в природе, где, правильно чередуясь, приходят и уходят светила, приводя с собой день и ночь, ритмически правильно набегают и убегают волны; есть он и в строении человеческого тела (пальцы на руках и ногах) и в работе организма (кровообращение, дыхание). А с другой стороны, ритм имеет в себе нечто таинственное. Он принуждает человека с силой неодолимой. В нем есть - как выразился Гёте - «нечто волшебное». Известна принуждающая сила плясового ритма. Одна средневековая хроника повествует, как однажды феодал плясал с крестьянкой и к ним невольно стали присоединяться все новые пары, так что в конце концов пляска охватила целый округ Фрейберг в Швейцарии (Stoos. «Die Spiele der Menschen»). Не менее известна и принуждающая сила музыкально-словесного ритма, образно выраженная в греческих легендах об Орфее и Арионе, околдовывавших своей песнею и зверей и стихию, или в финской Калевале, где старый певец Вейнемейнен зачаровывает пеньем не только зверей, но и богов.

«Ритм есть принуждение, заметил Ницше («Происхождение поэзии»), - он порождает неодолимое желание уступать, соглашаться»

ся, делать то же самое: не только ноги, но и сама душа движется вслед за тактом. Вероятно - рассуждал человек - и душа богов. Поэтому их старались покорить ритмом и таким образом властвовать над ними».

Такой же «колдовской», принуждающий характер присущ и тому линейному ритму, который, родившись, как всякий ритм, из работы, потом, отслоившись от нее, лег в основу пластического искусства. Этот проникающий и организующий пластическое искусство ритм и позволил ему выполнять в общественной жизни человечества, на всех ступенях общественного развития последнего, его существенную социальную функцию, служа средством особого рода принуждения, направленного или на самую природу, или на богов, или на психику общественного человека.

< . . . >

XXI

Искусство промышленного капитализма

Рассмотренные до сих пор общественные организации неоднократно повторялись в ходе исторического развития человечества: охотничий строй, феодально-жреческое общество, общество монархически возглавляемое, наконец общество буржуазное на основе торгового капитализма.

Вместе с капитализмом промышленным в историю человечества вошла совершенно своеобразная, ранее неизвестная общественная формация. Античный капитализм, как известно, из торгового не доразвился до промышленного (Тюменев. «Капитализм в Греции»). Для родившегося в XIX в. и достигшего в XX столетии своего апогея промышленно-буржуазного общества нет, таким образом, в прошлом полной аналогии, и поэтому искусство этой промышленной формации, в особенности на высоте ее развития в XX в., должно, очевидно, претерпеть существенное отклонение от прежних типов искусства. Своеобразная черта этой общественной формации заключается главным образом в новом машинном способе производства, в машинизме, который должен был совершенно видоизменить эстетические вкусы и вызвать к жизни новый стиль. Это явление определилось, однако, лишь в конце

XIX и начале XX в., когда машинизм достиг своего наивысшего развития.

Существенную роль в этом эстетическом перевороте сыграл и тот новый материал, который был использован для построения машин, а затем и для промышленных сооружений, - железо.

«Прежние эпохи довольствовались, как материалом для возведения построек, камнем и деревом. Индустриальный капитализм пользуется для своих предприятий преимущественно железом. Архитектурные здания, обслуживающие промышленность, торговлю и сообщение, сделаны преимущественно из железа. Машины и новые средства передвижения созданы также из этого материала. Одним из свойств железа является то, что оно не терпит произвольных украшений, подобно тому как и та цель, ради которой построены машины и средства передвижения, не допускает ни произвольного отклонения от основной формы, ни орнаментальности. Придворную карету XVIII в. можно было сделать «красивее» посредством пластических украшений, не вызывая тем уменьшения ее скорости. Но представьте себе паровоз, сделанным красивее, наподобие такой старой колымаги. Не только материал, но и та цель, ради которой построен паровоз, равно, наконец, как и те пространственные условия, на которые он рассчитан, все восстало бы самым решительным образом против подобного рода украшений. Во всех областях производства и сообщения предпочтение ныне отдано поэтому конструктивной форме из соображения целесообразности. Капитализм (индустриальный) уничтожил стародавнее эстетическое понятие «красивое» и «некрасивое», подобно тому как он вообще уничтожил понятие «бесцельная красота» и проложил путь для новой оценки вещей по принципу целесообразности и удобства. Для будущей эстетики понятия «красивый» и «целесообразный» и «некрасивый» и «нецелесообразный» станут однозначащими. Капитализм и в отношении вкуса оказался сильнейшим революционизирующим фактором нашей эпохи» (Gaulke. «Aesthetik des Kapitalismus»).

Новый стиль, созданный машинизмом, обнаружился прежде всего в области прикладного искусства, где в продолжение веков господствовало ручное ремесло, которое снова оживить тщетно пытались Рёскин со своими теоретическими утопиями и В. Моррис своими работами в мастерской в Мортон-Абей. Именно в самой передовой индустриальной капиталистической стране, где техника достигла баснословной высоты, в Америке, машинное производ-

ство предметов обихода в новом стиле простоты и целесообразности получило впервые широкое применение, и в этой области Америка, столь бедная искусством в старом смысле слова - живописью и скульптурой, заняла первое место.

«Уже парижская всемирная выставка 1889 г. показала, как далеко ушла Америка на поприще развития оригинального вкуса. Выставка в Чикаго 1894 г., можно сказать, поразила мир успехами американских фирм в области производства, предметов изысканного потребления. Наконец выставка 1900 г. обнаружила, что превосходство Америки в этой области - несомненный факт» (Зомбарт. «Современный капитализм», т. II):

Созданные как успехами машинной техники, так и достижениями химической индустрии, революционизировавшей стекольную промышленность, способ применения красок и т.д., предметы американской художественной промышленности ярко обнаруживают характерные черты новой эстетики промышленного капитализма, новую красоту целесообразности и комфортабельности. «Именно потому, - замечает Бодэ в своей книге о новейшем искусстве в Америке, - что американская мебель так практична, что американские серебряные сервизы, железные изделия и т.д. так целесообразны, именно потому они кажутся нам красивыми, именно потому они действительно красивы». Устраивая кладовую, ванную, спальню или деловой кабинет, американец думает лишь о том, чтобы обставить все наиболее практично. «И тем не менее, замечает другой знаток американской художественной промышленности, - вид всех этих помещений не только удовлетворяет разум, но и непосредственно ласкает взор». Для теоретиков прикладного искусства было ясно, как выразился директор промышленного музея в Брюнэ Лейшинг, что «в машине лежит стиль будущего, ибо она рано или поздно устранит из мотивов наших украшений ту высокопарную напыщенность, которой еще страдает наше время, и вернет нас к основным формам естественной практической элегантности».

То же явление повторилось потом и в передовых капиталистических странах Европы.

Для Германии имеется свидетельство Зомбарта: «Нельзя без увлечения наблюдать, насколько быстро с переменами техники меняется незаметно для нас и самый вкус, пока, наконец, не оказывается несносным то, что еще так недавно пользовалось почетом, а красота новых форм, созданных техникой, представляется вдруг

чем-то само собой разумеющимся. Ярким примером могут послужить те перемены, которые претерпел наш вкус в области художественной мебели. Еще десять лет тому назад шкапы в стиле Ренессанса с богатейшей мелкой резьбой и комоды XVIII в. казались нам верхом красоты и совершенства. В настоящее время мы так привыкли к гладким приспособленным к современной машинной технике формам мебели, что нам почти не хочется и смотреть на резные и фанерные работы, ведущие свое начало от ремесленной эпохи» («Современный капитализм», т. II, гл. XV).

Так, в Бельгии выступает Анри ван де Вельде, автор брошюры «Les trois offrandes à la beauté», вскрывающей всю утопичность и реакционность затеи В. Морриса вернуть производство предметов обихода к изжитым формам ремесла; этот, как его назвал один исследователь (Л. и Х. «Kunstgewerbe»), «готик железа» создает в этой области новый стиль, соответствующий технической культуре современной эпохи.

Подобно тому как машина революционизировала прикладное искусство, так перестроила она и зодчество, создав в виде промышленных сооружений архитектуру, адекватную индустриальной строю жизни.

«Основные черты композиционных принципов машины, - говорит один из наших лучших знатоков архитектуры, - мы увидим в любом промышленном сооружении, любой фабрике, элеваторе или электрической установке. Без всякого нарочитого желания, быть может вовсе без всякого участия архитекторов, одними конструкторами и инженерами создались эти памятники современной формы. Во всех них мы можем проанализировать и подлинную монументальность и чисто современную динамичность этой монументальности, асимметрию форм, резко выраженное направление движения, нарастающее по направлению к какой-то ясно ощущаемой внешней оси и создающее характерный пафос механизированного города; крепость и нерушимость композиционной схемы, незабываемой, несмотря на кажущуюся случайность, лаконизм и четкую экономию всех элементов и расчленений... В промышленных сооружениях последнего десятилетия крупнейших городов Америки и Европы мы видим уже осуществленными не только основы современной эстетики, но уже и отдельные элементы архитектуры, которые могут перейти в архитектуру жилую, послужить уже тем конкретным и глубоко реальным материалом, который сможет помочь архитектору отыскать истинный путь творчества, помочь пе-

100

ревести язык отвлеченной эстетики на точный лексикон зодчества» (Гинзбург. «Стиль и эпоха»).

Хотя новая жилая архитектура еще находится в процессе зарождения, но подобно тому как в области прикладного искусства под влиянием машинной техники восторжествовала идея практической целесообразности, так и в начинающейся жилой архитектуре все более изживается унаследованная от домашнего периода идея бесцельной декоративной красоты. «Первые шаги этого перерождения начались с того, что с архитектурного организма было сброшено все разнообразное богатство художественно-исторического аксессуара. Различнейшие капители, колонны, консоли и кронштейны, сложная моденатура карнизов - все это списано с актива современного архитектора. Архитектурные памятники оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм» (Гинзбург, 1. с.).

Воцарение машины и инженера, создавших новое искусство индустриальной эпохи в виде механизированного прикладного искусства и промышленных сооружений, привело вместе с тем к кризису главенствовавших в прошлом видов искусства - округлой скульптуры и станковой живописи. Вместе с воцарением машины, перестраивавшей мироощущение общественного человека XX в., начинаются в самом деле среди представителей указанных видов искусства явная растерянность, нервное метание из стороны в сторону, лихорадочные поиски новых художественных форм, сменяет друг друга великое множество эфемерных направлений: кубизм, футуризм, экспрессионизм, супрематизм, пуризм и т. д. И, наконец, машина властно врывается в этот мир встревоженных и сумбурных исканий. Художники начинают подслушивать и перенимать эту новую форму именно у машин. Они хотят в своих живописных и скульптурных произведениях создавать чистые, от техники отвлеченные, формальные конструкции. Возникает конструктивизм; но и он является лишь этапом в процессе смерти старого живописно-скульптурного искусства. «Конструктивисты, - правильно замечает немецкий художник Гросс, обычно забывают, что существует один только тип конструктивистов - инженер, строитель, металлист, столяр - словом, техник. Конструктивисты воображают, что направляют последних, тогда как на самом деле они не более, как их рефлекс. Конструктивизм логически ведет к упразднению ху-

дощника в старом смысле слова» (Gross. «Die Kunst ist in Gefahr»).

В пределах индустриального мира на долю живописи и скульптуры остается лишь почетная роль быть средством проведения в широкие массы идеалов борющегося пролетариата, а на другой день после его победы - идеалов нового, строящегося общества.

Производство полезных в обиходе вещей, инженерные сооружения, новая архитектура и агитационно-пропагандистская (пролетарская) живопись-скульптура - таково искусство, соответствующее индустриально-капиталистическому обществу в его движении к социализму.

(Печатается по кн.: Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1926. С. 5-19, 204-209)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Марксистское и социологическое литературоведение

Арватов Б.И. Социологическая поэтика. М., 1928.

Введение в литературоведение. Хрестоматия: 2-е изд. М., 1988.

Вопросы литературоведения в свете трудов И.В.Сталина по языкознанию. М., 1951.

Гуторов И.В. Основы советского литературоведения: 3-е изд. Минск, 1967.

Келтуяла В.А. Курс истории русской литературы. Ч. 1. Кн. 1-2. СПб., 1906-1911.

Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1957.

Луначарский А.В. Статьи о советской литературе: 2-е изд. М., 1971.

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: 3-е изд. М., 1976. Т. 1-2.

О партийности литературы: Сб. М., 1987.

Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя: 2-е изд. Иваново-Вознесенск, 1926.

Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983.

Пыпин А.Н. Характер литературных мнений. СПб., 1906.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1-3. М., 1962-1965. Кн. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.

Фриче В. Из салонной жизни эпохи Возрождения //Русская мысль. 1897. Кн. IV.

Фриче В. Л.Н.Толстой. М., 1929.

Фриче В.М. Новейшая европейская литература (1900-1914). Капитализм и социализм в литературе. М., 1919.

Фриче В.М. Социология искусства. М.; Л., 1926.

Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М., 1912.

О социологической школе в литературоведении

Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики: Материалы межвуз. семинара. Кишинев, 1975.

Анисимов И. Система взглядов В.М.Фриче на литературное развитие //Печать и революция. 1930. № 1.

Кохно И.П. А.В.Луначарский и формирование марксистской литературной критики. Минск, 1979.

Курилов А.С. Социально-генетическое литературоведение // Русская наука о литературе в конце XIX - начале XX в. М. 1982.

Мазаев А.И. Концепция "производственного искусства" 20-х годов. М., 1975.

Николаев П.А. Возникновение марксистского литературоведения в России. М., 1970.

Нусинов И.М. Фриче в борьбе за пролетарскую литературу. //Литература и марксизм. 1930. Кн. 1.

Раков В.П. Из истории советского литературоведения. Социологическое направление. (О литературной теории В.М.Фриче). Иваново, 1986.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Как сформулировано марксистским литературоведением отношение литературного процесса к процессу материального производства и материального потребления?

2. Как определяется в данной концепции причина возникновения новых жанров литературы (родов, видов искусства)?

3. Является ли, согласно этой концепции, творческий труд (писателя) одной из форм производительного труда?

4. Что такое "формирование действительности по законам красоты" с точки зрения марксистской эстетики?

5. Какова роль "досуга" в творческой жизни писателя, согласно данной концепции?

6. Что такое "теория отражения" и "передовое классовое сознание"?

7. Принцип "партийности литературы" в его теоретическом и практическом воплощении.

8. Вопрос об эстетическом идеале и его "художественной силе" в свете марксистской эстетики.

9. Что такое "реализм" и "типический характер" в свете данной концепции?

10. Литература как общественный документ и описательный механизм социологии.

11. Основные пути влияния социологического направления в литературоведении на преподавание литературы в школе.



3. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ П.А. ФЛОРЕНСКОГО

ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФЛОРЕНСКИЙ (1882 - 1937)

Родился в Азербайджане, в семье русского инженера-железнодорожника. Окончил гимназию в Тифлисе. После окончания физико-математического факультета Московского университета ему как одному из самых талантливых студентов было предложено остаться на кафедре. Отказавшись от этого предложения, Флоренский поступил в Московскую духовную академию, после окончания которой стал ее профессором. В 1911 г. был рукоположен в священники. Отец Павел жил и работал в селе Благовещенском, затем в Сергиевом Посаде, вплоть до Октябрьского переворота. В 1918 - 1920 гг. жил в Лавре в качестве смотрителя организованного там, после закрытия монастыря, музея. Вскоре ему пришлось уехать в Москву, где он поступил на службу инженером ОТК на заводе "Карболит", стал участником плана ГОЭЛРО. В 1921 г. был приглашен профессором во ВХУТЕМАС. Затем работал заместителем директора Государственного электротехнического института (1924-1930). В 1933 г. осужден на десять лет (Сковородинская мерзлотная научно-исследовательская станция, Соловецкий лагерь особого назначения). Расстрелян на Соловках в 1937 г. (Официальная дата кончины - 15 декабря 1943 г.)

П.А. Флоренский отличался энциклопедическими знаниями и широтой интересов, напоминая нам о временах Возрождения. Одним из важных компонентов его творческого наследия является эстетическая теория, представляющая собой, в общих чертах, православное учение о красоте и истине, но развитая в оригинальную концепцию, заслуживающую особого внимания.

Работы Флоренского, касающиеся теоретических проблем литературоведения, можно условно разбить на три типа.

Первый - это критические очерки, рецензии, выполненные в традиционном для журнальной жизни начала XX века ключе: читательские размышления о том впечатлении, которое оказывает то или иное произведение, с попыткой выяснить "телеологию" произведения, а также оценить его значение со своей точки зрения (в данном случае - точки зрения православного читателя). Таковы, например, его статьи "Золото в лазури" Андрея Белого", "Спиритизм как Антихристианство" "Несколько замечаний к собранию частушек Костромской губернии Нерехтского уезда и "Гамлет". В такого рода статьях Флоренский дает блестящие образцы христианской литературной герменевтики, выясняющей смыслы, скрывающиеся в художественном тексте, приложением его метода, который кратко можно было бы определить как метод читательского подражания Христу.

Работы второго типа не привязаны тематически к какому-либо конкретному художественному тексту, не являются непосредственной живой интерпретацией или читательским откликом. Это монографические работы, посвященные аналитическому рассмотрению какой-либо фундаментальной проблемы семиотики, эстетики или христианской гносеологии. Таковы его "О реализме", "Столп...", "Имена" и др. Здесь Флоренский предстает перед нами как глубокий теоретик, исследователь труднейших вопросов взаимосвязи между художественным знаком и реальностью, символом и именем, затрагивающих сокровенную суть творческого процесса писателя и бытия созданного им произведения.

Работы третьего типа - это осмысление творческого процесса художника как особого пути к Богу. Таковы "Антоний романа и Антоний предания", "Иконостас", "Храмовое действо как синтез искусств" и др. Здесь Флоренский дает описание онтологических величин, формирующих культурное пространство, окружающее человека. Литературное искусство, процесс создания и восприятия художественных произведений, вписывается им в общую канву движения человека и человечества на пути Богопознания.

Смысл своей жизни и деятельности Флоренский понимал как путь к цельному, естественному миропониманию, в котором каждый шаг человека соразмерен той цели, к которой он движется. Отрицание социальной жизни не носило у Флоренского жесткого негативного характера, выражало его стремление осознать все

формы бытия как единое, органическое, исполненное смысла целое. Поэтому искусство в его представлении - это непреложное и прямое выражение Логоса, начала эктропии - силы, противостоящей энтропии, несущей безобразный Хаос, отрицающий смысл Бытия и заодно с этим смысл человеческой жизни. Человеческая культура в целом и искусство как важнейший ее компонент связаны с осознанным или бессознательным стремлением человечества остановить этот Хаос, гасящий, сводящий на нет порыв человека к вечности и гармонии с Мирозданием. Как наследник русской религиозно-философской традиции Флоренский стоял за тип знания органический, конкретный, объективный, пронизанный глубокой уверенностью в великом смысле Мироздания в целом и каждой человеческой жизни, как "малого мира" Вселенной. Человеческая жизнь рассматривалась им как путь к Богу (даже в формах отказа от тех или иных религиозных доктрин), во всяком случае в сопоставлении с той задачей, которую подсказывает человеку его вера. Культура для Флоренского - духовный опыт ряда поколений религиозных подвижников, давших человечеству примеры понимания смысла Мироздания в ряде текстов. Поэтому для Флоренского светский мир, сосредоточенный на самом себе, - это сила принципиально антикультурная, в конечном счете ведущая к самоуничтожению человечества.

С этой общей идеей связана и концепция пути поэта как творца культуры. Качественный уровень художественных достижений поэта определяется его направленностью на Вечную Истину, придающую силу его таланту. Это, в свою очередь, отзывается жестокостью общества по отношению к человеку, отказывающемуся от ценностей социально-политического "мира". Судьба поэта понималась Флоренским как житие подвижника, непрямо, по-своему решающего вопрос о выборе пути к Богу: "Свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонениями. Чем бескорыстнее дар, тем жестче гонения и тем суровее страдания. Таков закон жизни, основная аксиома ее", - писал отец Павел за несколько месяцев до смерти (из письма от 13 февраля 1937 г.). В судьбах подвижников-поэтов мысли о ценности страдания возвращается ее конкретное и полное значение преодоления смертоносного "Хаоса".

В русле отечественной традиции Флоренский исходил из идеи естественной предрасположенности человека к поиску Истины. Основная задача мыслящего и творящего человека отсюда это

"кафартика", то есть "очищение ума от ложных предпосылок и догматов современности, от ложной науки и ложной философии, чтобы чистым оком ума учащиеся научились взирать на область духовную, благодатью открываемую". Необходимо, писал Флоренский, "выпрямить самые понятия и тем облегчить путь грядущему в душу Христу" В его статьях звучала мысль, близкая многим и очень разным русским мыслителям и писателям того времени: это, например, довольно тесно соприкасается с пафосом борьбы А.И.Герцена со смущающими душу человека суевериями и предрассудками, окружающими его и опутывающими его, или антидогматической линией литературного творчества А.П.Чехова.

Национальная литература, по Флоренскому, - это раскрытие национального пути к Богу. Творческая деятельность поэта (равно художника, композитора и пр.) исходит из веры, при всем многообразии исповедуемых и создаваемых религиозно-философских концепций, опирается при этом на национальные традиции и к вере же (Истине в образе Красоты) устремляется. Русская литература была для Флоренского набором текстов искренно и по-разному верующих в Бога людей, каждый из которых нес собой свойственный ему лично и своему времени тип утверждения или даже отрицания Бога. С этим связаны встречающиеся у него выражения недоверия или оговорки по поводу слишком большого значения "опыта" традиции, ритуала, имеющих относительную ценность на фоне абсолютной ценности стяжания Духа, как основы любого творчества ("Вопросы религиозного самопознания").

Смысл жизни человека - в его восхождении к Истине. Отказ от этой цели превращает человека в животное и наносит тяжкий урон и самому человеку, и Мирозданию. В этом процессе движения к Истине особую роль играет "энергия идеи". Идея, по Флоренскому, есть "лик вещи" ("лицо реальности"). За созерцанием и пониманием отдельных вещей "мира сего" нам открывается Истина; поэтому работа поэта есть, по существу, формулирование обликов "горних основ" Отсюда понятно, как ярко и живо переживал Флоренский жизнь слова, имени: "имя вещи и есть субстанция вещи", "вещь творится именем", "вещь вступает во взаимодействие с именем". По Флоренскому, имя - своего рода "узел бытия", в котором заключается сокровенная сущность мира и мистические корни, которыми человек связан с другими, иначе не доступными ему мирами. Имя у Флоренского имеет божественную природу, раскрывая Божественную Сущность Слова.

Состояние человека в XX веке Флоренский определял как "полуверие", надеясь, что под его "теплой золой" хранится жар настоящей веры. В качестве главной основы творческого порыва художника слова Флоренский рассматривал страстное личное переживание таинства своего бытия. Примеры такого переживания Флоренский во множестве находил в современной и классической литературе, о чем писал, как правило, никогда не смущаясь ни малостью исследуемого явления, ни его гигантскими размерами: одинаково спокойно и убежденно трактовал Флоренский в рамках православной эстетики и стихи малоизвестного современного поэта и известную трагедию В.Шекспира. Литературный текст в работах Флоренского предстает как последовательное движение писателя к Слову (Логосу), движение, в котором он может отдавать себе отчет, как Ф.М.Достоевский или В.С.Соловьев, или не отдавать себе отчета, как современные символисты, иногда даже отказываясь от него, продолжая при этом движение в том же направлении (если это писатель, стремящийся к художественности). Стремясь к Краю, любой писатель естественным образом идет к Истине, воплощенной в лице Христа, утверждал Флоренский.

С этой основной мыслью связана его концепция пути творческого духа человека. В формах отношения человека к Мирозданию Флоренский обнаружил шесть ступеней, отделяющих его от Бога. Эту схему Флоренский приводит в своей статье "Догматизм и догматика". Для большей полноты концепции Флоренский выстроил два ряда, исходя из внутри- и внеличной точки отсчета, выявляя субъективный и трансубъективный ряды.

Субъективный ряд

- 1) состояние сознания
- 2) личность ограниченная
- 3) божественное в личности
- 4) личность Иисуса
- 5) Сын Человеческий
- 6) самосознание Иисуса

Трансубъективный ряд

- Мир
- Человек
- Божество
- Божественная жизнь
- Сын Божий
- Богопознание

Чем ближе к последнему, шестому, пункту его схемы, где оба ряда сходятся (Богопознание совпадает с самосознанием Иисуса), тем более они близки; максимальное расхождение, трагическое раздвоение личности современного человека видно на первой сту-

пени его бытия, разделяющего мир и человека на две враждебные, противостоящие друг другу силы.

Таким образом, художник слова, как человек, идущий к познанию Истины, неизбежно, по Флоренскому, должен пройти какую-то часть пути, ведущего к самосознанию Иисуса Христа. Говорить о смысле и содержании произведений искусства, по Флоренскому, - это изучать состояние духа автора и его героев, находящихся в том или ином отношении к основной линии пути каждого человека, рожденного в этом мире. Разумеется, первая стадия ("состояние сознания" — "мир") - это лишь точка отталкивания духовного начала человека, стремящегося уйти от духовной смерти в "быту" и "социологизации". Эта мысль кажется близкой по смыслу словам Блока о том, что "человек и профессия вещи несовместимые". Обычно статья Флоренского строится как сравнительный анализ указанной схемы пути с тем, который воплощен в судьбе литературного героя или двух литературных героев, воплощающих разные направления или стадии этого пути человека к богопознанию.

Иллюстрирует этот мотив пути в концепции Флоренского, например, его разбор двух поэм, А.Миропольского и А.Белого. (П.Флоренский. Спиритизм как антихристианство. (По поводу двух поэм: "Лествица". Поэма в 7 главах А.Л.Миропольского, 1902; А.Белый. Северная симфония (1-я героическая), 1903 // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х т. Т. 1. М., 1991). Смысл обоих произведений, по Флоренскому, это изображение пути человека к потустороннему, в котором предполагается бытие Истины. Интерес Флоренского вызвала полная противоположность двух авторов в понимании смысла этой "потусторонности". В первой поэме это - "разлагающийся ритм" (энтропия, активное небытие), во второй - организующийся хаос (эктропия и бытие культуры). Основная идея текстов прямо соответствует их форме: "Лествица" написана в стихах, преднамеренно старающихся принять вид прозы; "симфония" А. Белого - "прозой, местами доходящей почти до стихотворной формы". Первая поэма говорит о материализующемся духе, теряющем свои духовные свойства, вторая - об "одухотворяемой материи, материи, дематериализующейся, лишаящейся материальных особенностей". Этим двум взаимоположенным параллельны и эмоциональные настроения, которыми проникнуты оба произведения: "глухие, тупо угасающие в сыром тумане оклики; холод и тьма... внутренняя разъединенность, отрешенность и хаос... уны-

ние и тяжесть" черты, свойственные Миропольскому; "чистые звуки серебряного колокола, раздающиеся в ясном воздухе; тепло и все заливающий свет; внутреннее единство всего; связь, цельность; нет расплывчатости... радостное упование и легкость душевная" - черты, которые находит Флоренский в "радостной печали" Белого.

Весь анализ двух произведений строится как выяснение истинной сути отношения к православному эстетическому типу творческого пути двух, по мнению Флоренского, движущихся в противоположных направлениях авторов, стремящихся к Потустороннему, понимаемому ими взаимопротивоположно. Для автора "Лестницы" Бог - предельное понятие, почти чужое человеческому существу, бестелесность у него - "дурная", потенциальная, нет никакой надежды на исцеление и свет, все порабощает чувство нечистоты и греха. Для А.Белого, напротив, "Бог реален до осязательности", и человек по-детски переживает свое вхождение в идеальный облик. Темные силы греха соблазняют, мешают, но "деятельная молитва вытаскивает "затонувшего брата" из пучины". Вместо "дурной и темной бесконечности Миропольского - светлая, "детская", законченная, актуальная бесконечность Божественного Бытия. Подробный анализ двух произведений, который проводит Флоренский, доказывает эти тезисы, сводя веру Миропольского к "спиритизму", суеверию, в то время как поэма Белого определяется им как воплощение христианского миропонимания, "поэма мистического христианства" (в положительном смысле слова).

Подобно славянофилам, Флоренский упрекает Запад в излишнем рационализме, убивающем живое чувство прекрасного, всегда, по его мнению, сопровождающее восприятие Божественной Реальности. Роль эстетического восприятия мира, а значит, и роль искусства возрастает у Флоренского до одного из самых важных (иногда единственного) способов выражения Истины в художественном тексте. В связи с этим у Флоренского чрезвычайно важна роль непосредственного, живого религиозного опыта, которым он безусловно признавал творческое мышление художника слова. "Довольно философствовали НАД религией и О религии, надо философствовать В религии - окунувшись в ее среду" ("Вступительное слово перед диспутом"). Примером живого религиозного переживания красоты и цельности Мироздания Флоренский считал творчество А.Белого, других писателей и поэтов. Главный инструмент оценки того или иного литературного явления, значения писатель-

ского имени для Флоренского - насколько оно в "среде религии", внутри того пути к Христову самопознанию, которое есть спасительная цель человека. Чем больше такая погруженность - тем выше художественные достижения писателя, и наоборот. Огромное значение Флоренский придавал личному религиозному опыту конкретного человека. Любые проявления мистического опыта, "миги", "прозрения", "видения" символистов, например, несмотря на всю их известную склонность к демонической тематике, он приветствует как "зарницы полного ведения", которые есть путь к познанию Истины во всей ее полноте. Флоренский почти не критиковал современные литературоведческие концепции, генетически связанные с пресловутым Хаосом, но можно представить себе, что думал он, например, по поводу "теории отражения", как очевидно диаметрально противоположной его взглядам.

В отличие от других православных мыслителей Флоренский не отгораживался от "людей нового религиозного сознания", часто подвергаемых жесткой критике за ересь и богохульство в церковных кругах. Он считал, что в писаниях поэтов нового времени, весьма далеких от канонов православия, "лежит истинная идея" Флоренский признавал связь с природой, народную (крестьянскую) жизнь как доказательство того, что вся природа "живая" и обмен "энергиями" постоянно совершается между людьми и вещами, миром живой природы, космосом и каждым отдельным человеком. В русле этой идеи анализируя литературный текст, он легко устанавливал прочную смысловую связь художественной формы с Формой Мироздания. Понятно, что конкретный литературный текст может быть рассмотрен лишь в этом особенном контексте "пути", частично или полностью теряя свой смысл в контексте ложном, по его мнению, "мирском", сугубо литературно-бытовом и общественном, на низшей, первой ступени самосознания - уровне противостояния с "миром".

Создание литературной формы - это результат стремления, сознательного или бессознательного, к "полному ведению" Истины. Литературный труд вызывает у Флоренского глубокое уважение и сочувствие именно этим. "В тот момент, когда отверзнутся наши очи и мир окажется глубоким - мы увидим лес, как единое существо, человечество - как... *Uebermensch* у Ницше" ("Смысл идеализма"): Это очень близко к идеям Достоевского (ср. слова кн. Мышкина из романа "Идиот" о том, что нельзя видеть дерево и не быть счастливым). Особенность эстетической концепции Флоренского

заключается в том, что в его понимание религиозного опыта входит практически любой мистический опыт любого человека, и не только сугубо церковный. Художественное познание, по Флоренскому, имеет то преимущество по сравнению с познанием рациональным; что не дробит (пытается не дробить) мир на составные части, но моделирует его в виде законченного и тотально взаимосвязанного целого. Эти идеи Флоренского легли впоследствии в основу структуральной концепции художественного текста как единого знака, обладающего цельным значением.

Как филолог и мыслитель Флоренский далеко еще не освоен современной наукой, его вклад в развитие эстетики литературного творчества настолько же велик, насколько не изучен. Вместе с Н.А.Бердяевым и М.М.Бахтиным П.А.Флоренский составляет важнейшую часть направленного движения русской религиозно-христианской мысли на пути создания законченной и ясной концепции литературы как выработанной новым временем формы религиозного самоопределения утверждающегося во Вселенной человека.

ИМЕНА

I

[1923.II.17] «...Мне очень неприятно повторять столько варварских имен, но необыкновенные истории,— так предваряет одну из таких историй рассказчик в «Виколо Ди Мадама Лукреция»¹ у Проспера Меримэ, - но необыкновенные истории случаются всегда только с людьми, чьи имена произносятся трудно».

Меримэ - не единственный писатель, которому звук имени и вообще словесный облик имени открывает далекие последствия в судьбе носящего это имя. Можно было бы привести множество историко-литературных свидетельств о небезразличности писателю имен выводимых им лиц. Напоминать ли, как за парадным обедом

¹ «Иль Виколо Ди Мадама Лукреция» («Переулоч госпожи Лукреции») - новелла Проспера Меримэ, впервые опубликована в посмертном сборнике писателя «Последние новеллы». Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, П. Флоренский цитирует известных французских писателей в вольном переводе по изданиям на языке оригинала, находившимся в его личной библиотеке. Ср. современный перевод: «Мне очень досадно, что приходится приводить такие варварские имена, но чудесные истории случаются только с людьми, имена которых трудно бывает произнести» (Проспер Меримэ. Собр. соч.: В 4-х томах. Т. 3. М., 1983. С. 124).

поблел и почувствовал себя дурно Флобер при рассказе Эмиля Золя о задуманном романе, действующие лица которого должны были носить имена Бювара и Пекюшэ? Ведь он, кажется, не дождавшись конца обеда, отвел Золя в сторону и, задыхаясь от волнения, стал буквально умолять его уступить ему эти имена, потому что без них он не может написать своего романа; они попали, как известно, и в заглавие его. Золя оказал это одолжение. Но это было именно одолжение, и сам Золя был далеко не безразличен к именам, даже до неприятностей, потому что нередко облюбовывал для «крещения» своих действующих лиц действительные имена и фамилии из адрес-календаря; естественно, полученная так известность не могла нравиться собственникам этих имен.

Третий из той же плеяды натуралистов, по-видимому далеких от высокой оценки имен, на самом деле тоже считался с выбором имени. Разумею Бальзака. Когда он создавал действующее лицо, то был озабочен, чтобы имя подходило к герою, «как десна к зубу, как ноготь к пальцу». Раз он долго ломал голову над именем, как вдруг ему подвернулось имя «Марка». «Больше мне ничего не нужно, моего героя будут звать Марка - в этом слове слышится и философ, и писатель, и непризнанный поэт, и великий политик - все. Я теперь придам к его имени Z - это прибавит ему огонек, искру»¹.

¹ Марка - персонаж из цикла «Этюды о нравах» («Сцены политической жизни», рассказ «З.Маркас»). Этот рассказ Бальзака был впервые напечатан 25 июля 1840 года в журнале «Парижское обозрение» под названием «Смерть честолюбца». В 1846 году он вошел в двенадцатый том первого издания «Человеческой комедии» («Сцены политической жизни») под своим окончательным названием «З.Маркас». ...Придам к его имени «Z» это прибавит ему огонек, искру - начало рассказа Бальзака посвящено детальному описанию влияния имени на судьбу и деятельность человека. Приведем бальзаковский текст, ибо в нем содержится своего рода ключ к идее всей работы П. Флоренского:

«Я ни разу не встречал, даже среди наиболее замечательных людей нашего времени, человека столь поразительной наружности; изучение этого лица внушало чувство грусти, переходившее под конец в ощущение, сходное с болью. Существовало какое-то соответствие между этим человеком и его именем. Буква «Z», стоявшая перед фамилией Маркас, - буква, которую можно было видеть на всех адресованных ему письмах, которую он никогда не забывал проставить в своей подписи, — эта последняя буква алфавита заключала в себе нечто неумовимо роковое.

Маркас! Повторите про себя это имя, состоящее из двух слогов: не чувствуете ли вы в нем какое-то зловещее значение? Не кажется ли вам, что человека, который носит это имя, ждет удел мученика? Хотя это имя странно

Иногда формирование типа около имени происходит не вполне сознательно, и поэт, опираясь на интуитивно добытое им имя, сам не вполне знает, как дорого оно ему. Лишь при необходимости расстаться с ним обнаружилась бы существенная необходимость этого имени, как средоточия и сердца всей вещи.

Но тем не менее не следует преувеличивать эту несознательность поэта: она не правило. Во многих случаях вдохновение знает, что делает, — не только протекает с необходимостью, но и отдает себе отчет в своей необходимости. Это относится, — может быть по преимуществу относится, — к именам. И писатели не раз отмечали в себе и других эту функцию имени — как скрепляющего свод замка.

«Более всего восхищает и поражает меня у Бомарше то, что ум его, развертывая столько бесстыдства, сохранил вместе с тем столько грации. Признаюсь, — говорит В. Гюго, — меня собственно привлекает больше его грация, чем его бесстыдство, хотя последнее, опираясь на первые вольности надвигающейся революции, приближается порой к грозному, величавому бесстыдству гения... Хотя в бесстыдстве Бомарше много мощи и даже красоты, я все-таки предпочитаю его грацию. Другими словами: я восхищаюсь Фигаро, но люблю Сюзанну.

И прежде всего, как умно придумано это имя Сюзанна! Как удачно оно выбрано! Я всегда был благодарен Бомарше за то, что

и дико, у него все права на то, чтобы сохраниться в памяти потомства; оно звучит стройно, оно легко произносится, ему присуща та краткость, которая подобает прославленным именам. Не ощущается ли в нем нежность, равная его необычности? Но не кажется ли оно вам также незаконченным? Я не взялся бы утверждать, что имена не оказывают никакого влияния на судьбу. Существует тайная и необъяснимая гармония или, наоборот, явный разлад между именем человека и событиями его жизни; здесь нередко вскрывались отдаленные, но действительные соответствия. Витком набит весь шар земной, все в нем находится в связи со всем. Быть может, когда-нибудь люди вернуться к тайным наукам.

Не видится ли вам в форме буквы «Z» нечто изломанное внешним противодействием? Не отображают ли очертания этой буквы неверный и причудливый зигзаг бурной жизни? Что за ветер дохнул на эту букву, которая во всех тех языках, где она существует, стоит во главе каких-нибудь пятидесяти слов, не более! Маркаса звали Зефиреном. Святой Зефирен — один из наиболее почитаемых бретонских святых. Маркас был бретонец». И т. д. (Оноре де Бальзак: З. Маркас // Собр. соч.: В 10-ти томах. Т. 8, М., 1986. С. 297—298).

он придумал это имя. Я нарочно употребляю здесь это слово: придумал. Мы недостаточно обращаем внимания на то, что только гениальный поэт обладает способностью наделять свои творения именами, которые выражают их и походят на них. Имя должно быть образом. Поэт, который не знает этого, не знает ничего.

Итак, вернемся к Сюзанне. Сюзанна - нравится мне. Смотрите, как хорошо разлагается это имя. У него три видоизменения: Сюзанна, Сюзетта, Сюзон. С ю з а н н а - это красавица с лебединой шеей, с обнаженными руками, со сверкающими зубами (девушка или женщина - этого в точности нельзя сказать), с чертами субретки и вместе с тем - повелительницы, восхитительное создание, стоящее на пороге жизни! То смелая, то робкая, она заставляет краснеть графа и сама краснеет под взглядом пажа. С ю з е т т а - это хорошенькая шалунья, которая появляется и убегает, которая слушает и ждет и кивает головкой, как птичка, и раскрывает свою мысль, как цветок свою чашечку; это невеста в белой косынке, наивность, полная ума, невинность, полная любопытства. С ю з о н - это доброе дитя с открытым взглядом и прямой речью; прекрасное дерзкое лицо, красивая обнаженная грудь; она не боится стариков, не боится мужчин, не боится даже отроков; она так весела, что догадываешься о том, сколько она выстрадала, и так равнодушна, что догадываешься о том, что она любила. У Сюзетты нет любовника; у Сюзанны - один любовник, а у Сюзон - два или - как знать? - быть может, и три. Сюзетта вздыхает, Сюзанна улыбается, Сюзон громко хохочет. Сюзетта очаровательна, Сюзанна обаятельна, Сюзон аппетитна. Сюзетта приближается к ангелу, Сюзон - к диаволу; Сюзанна находится между ними.

Как прекрасно это! Как красиво! Как глубоко! В этой женщине - три женщины, и в этих трех женщинах - вся женщина. Сюзанна нечто большее; чем действующее лицо драмы, это - трилогия.

Когда Бомарше-поэт хочет вызвать одну из этих трех женщин, изображенных в его творении, он прибегает к одному из этих трех имен, и, смотря по тому, вызывает ли он Сюзетту, Сюзанну или Сюзон, красивая девушка преобразается на глазах зрителей - точно по мановению палочки волшебника или под внезапным лучом света, и является под той окраской, которую желает придать ей поэт.

Вот что значит имя, удачно выбранное»¹.

Всякий знает, в особенности по воспоминаниям детства, принудительность отложения целого круга мыслей и желаний около известного имени, нередко придуманного. Между прочим, о таком значении имен рассказывает по поводу своих детских фантазий Н. П. Гиляров-Платонов. «Не могу не остановиться на идиосинкразии, обнаружившейся во время моих фантастических полетов,— пишет он о своих детских годах. — Придумывая собственные имена, я облюбовывал преимущественно известные сочетания звуков. Таково было имя «Чольф»; его-то между прочим и нашел я изображенным на своей ученической тетрадке. Помню, что в большей части придумываемых имен повторялись эти звуки: либо Ч, либо ЛЬ, либо Ф. Раз я занялся усердно армянской историей: почему? Потому только, что мне понравилось в своем звукосочетании имя Арсак. Отсюда судьба Арсака и Арсакидов заинтересовала меня; внимательно несколько раз я перечитывал о них в словаре Плюшара: Арсакиды же повели меня и далее, к Армянам и затем к Грузинам. Случайным такое действие звуков не может быть, и я напоминаю о факте, полагаю, небезызвестном в типографиях: «у каждого писателя есть свои походные буквы»: Для типографских касс в каждом языке есть свой общий закон, в силу которого одни буквы употребляются чаще, другие реже. Исчислено довольно точно даже их арифметическое отношение; на нем основано количество, в котором отливаются буквы, сколько должно приготовить для каждой кассы употребительнейшего О и сколько мало употребительного Щ. На том же основании самые помещения для букв разнятся своею величиной в кассах. Шифрованное письмо любого языка на том же основании легко читается, если взяты вместо букв произвольные, но для каждой постоянные знаки. Тем не менее бывают писатели, ниспровергающие общий закон, по крайней мере вводящие значительные от него отклонения несоответственно частым повторениям известных букв. Набравшие, например, покойного Михаила Петровича Погодина знали, что для статей его нужно запастись в особенном обилии буквой П. Были долготерпеливые, которые высчитывали количество слов, употребленных знаменитыми писателями, составляли для каждого словарь и находили возможность строить на этом выводы о существе в размере

¹ Виктор Гюго. Post-Scriptum моей жизни. Издание редакции «Нового журнала иностранной литературы». СПб., 1902. С. 90—93.

дарований того и другого. Но есть, как оказывается, соотношение дарования не к составу словаря, а к составу самой азбуки. Почему-нибудь да любимы известные сочетания звуков; почему-нибудь к ним да прибегают охотнее ум и перо: явление заслуживает того, чтобы наука остановила на нем свое внимание»¹.

II

Или вот Пушкин. Как отметил Вяч. Иванов, разбирая поэму о цыганах², «вся пламенная страстность полудикого народа, ее вольнолюбивая безудержность и роковая неукротимость» выражены Пушкиным в синтетическом типе Цыганки. Собственно этот тип раскрыт в Земфире; но духовная суть его у Пушкина связана с именем матери Земфиры: М а р и (i) у л а . Это «глубоко женственное и музыкальное имя» есть звуковая материя, из которой оформливается вся поэма, - непосредственное явление стихии цыганства. И «стихи поэмы, предшествующие заключительному трагическому аккорду о всеобщей неизбежности «роковых страстей» и о власти «судеб», от которых «защиты нет», опять воспроизводят, как мелодический лейтмотив, основные созвучия, пустынные, унылые, страстные:

В походах медленных любил
Их песен радостные гулы,
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил.

Эти звуки, полные и гүлкие, как отголоски кочевий в покрытых седыми волнами ковыля раздольях, грустные как развеваемый по степи пепел безыменных древних селищ или тех костров случайного становья, которые много лет спустя наводили на поэта сладкую тоску старинных воспоминаний, приближают нас к таинственным колыбели музыкального развития поэмы; обличают первое, чисто звуковое заражение певца лирической стихией бродячей вольности, умеющей радостно дышать, дерзать, любя, даже до

¹ «Из пережитого. Автобиографические воспоминания Н. Гилярова-Платонова». М., 1886. С. 219—220.

² Имеется в виду статья Вяч. Иванова «О «Цыганах» Пушкина». - См.: Вяч. И в а н о в. По звездам. СПб., 1909.

мерти, и покорствовать смиренномудро. Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука *У*, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то солоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками кружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной, магической напевности этого творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой песни о садах Бахчисарая»¹.

«Цыганы» - есть поэма о *М а р и у л е*; иначе говоря, все произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего - и м я Мариула. Вот почему носительница его - не героиня поэмы: это сузило бы его значение и из подлежащего могло бы сделать одним из аналитических сказуемых, каковы, например, и Земфира, и Алеко, и другие. Мариула - это имя служит у Пушкина особым разрезом мира, особым углом зрения на мир, и оно не только едино в себе, но и все собою пронизывает и определяет. Имеющему уши слышать - это имя само по себе раскрыло бы свою сущность, как подсказало оно Пушкину поэму о себе, и может сказать еще поэмы. Но и раскрываясь в поэме и поэмах, оно пребывает неисчерпанным, всегда богатым. Имя - новый высший род слова и никаким конечным числом слов и отдельных признаков не может быть развернуто сполна. Отдельные слова лишь направляют наше внимание к нему. Но как имя воплощено в звуке, так и духовная сущность его постигается преимущественно вчувствованием в звуковую его плоть. Этот-то звуковой комментарий имени Мариулы и содержится в «Цыганах».

Уж и начинается поэма со звуков: «Цыгане шумною толпой по Бессарабии к о ч у ю т; — — — ночуют».

Существенная во всем строении поэмы песня со звуков: «Старый м у ж, грозный м у ж» и далее различными сплетениями с У, Ю. Рифмы «гула», «блеснула», «Кагула» - отвечают основному звуку «Мариула». Можно было бы по всей поэме проследить ука-

¹ Вяч. И в а н о в. По звездам. С. 145, 146, 147--148.

занное звукостроение из У, Ю, Ы, О; но ограничимся несколькими цитатами:

Уныло юноша глядел
На опустелую равнину
И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел...
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ?
— Кочуя на степях Кагула...
— Ах я не верю ничему:
Ни снам, ни сладким увереньям,
Ни даже сердцу твоему...
— Утешься, друг, она дитя,
Твое унынье безрассудно:
Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское - шутя.
Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна...
— Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула.
Но ты, пора любви, минула
Еще быстрее; только год
Меня любила Мариула.
Однажды, близ Кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали...
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал; заря блеснула,
Проснулся я: подруги нет!
Ищу, зову - пропал и след...
— Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Свирепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул...

— Нет, полно!
Не боюсь тебя,
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная...
Умри ж и ты! - Умру любя...
Или под юртой остяка
Или в расщелине утеса...

Прибавим к этим выдержкам весь эпилог, собирающий основные элементы поэтической гармонии целого творения от музыкального представления «туманности» воспоминаний; через глухие отголоски бранных «гулов», до сладостной меланхолии звука «Мариула», чтобы завершиться созвучием трагического ужаса, которым дышат последние строки:

И под издранными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Тут подчеркнута лишь гласная инструментовка; но ведь не в ней одной лейтмотив «милой Мариулы». <...>

Но проверим, наконец, разбор имени М а р и у л а и всей поэмы; как выдвигающей звук У, звуковую живописью другого поэта.

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной.
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.
И шумя, и крутясь, колебала река
Отраженные в ней облака.
И пела русалка - и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.
И пела русалка: на дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок золотые гуляют стада,
Там хрустальные есть города.
И там на подушке из ярких песков

Под тенью густых тростников
Спит витязь, добыча ревнивой волны,
Спит витязь чужой стороны.

.....
Так пела русалка над синей рекой,
Полна непонятной тоской.

Вот эта-то непонятная женская тоска, влажная и водная, свободная и беспредельная, как волна, женская хаотическая сила, тоскующая по властно наложенному на нее пределу и бунтующая против всякого предела бессильного, в «Цыганах» противопоставлена духовно ничтожному и потому бессильному Алеко, в «Русалке» - мертвому витязю чуждой стороны. Та же инструментовка на У - в «Мцыри», при противопоставлении бессилия человека вообще, особенно мужчины, запертого в стенах культуры, женской стихии, свободной и вольнолюбивой природе. В песне рыбки - тот же образ женский и влажный, в завершительной строфе рыбка раскрывает движущую силу своего призыва любовь свою, - неосуществимую любовь свою к утонувшему отроку; опять тут слышится то же зовущее У:

О милый мой! Не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю, как вольную струю,
Люблю, как жизнь мою...

И тот же мотив неудовлетворенного желания, влажной стихии и нечеловеческой любовной тоски в аналогичной «песне русалок» - у Пушкина... Но эта тоска по бесконечности в стихийной жизни, томление хаотической воли выразиться и притом не ограничить себя образом и формой это «у» внутренне противоречиво. Призывая к безмерной полноте, оно губит: У на границе бытия и небытия. В томлении по этой границе и невозможности достигнуть ее, не уничтожаясь, в стремлении человека слиться с природой, с ее влажными рождающими недрами, но вместе - избежать ее губительной и всепоглощающей бездны, — в этой внутренней противоречивости и заключается основной трагизм байроновского мироощущения.

Художественные типы - это глубокие обобщения действительности; хотя и подсознательные, но чрезвычайно общие и чрезвычайно точные наведения. Художественный тип сгущает восприятие и потому правдивее самой жизненной правды и реальнее самой действительности. Раз открытый, художественный тип входит в наше сознание как новая категория мировосприятия и миропонимания. Но если так, то было бы решительно непонятно, почему, доверяясь чуткости художника вообще и вверяя ему для переделки свой глаз, который видит, и свой ум, который мыслит, почему мы могли бы вдруг сделаться подозрительны в отношении самих имен, около которых и, скажем прямо, из которых выкристаллизовывается в художественном творчестве эта новая категория мировосприятия и миропонимания. Непостижимо, по какому праву, на каком основании мы позволили бы себе усумниться во внутренней правде того, на средоточной необходимости чего особенно настаивает зоркий и чуткий исследователь действительности. Признав частности, как можно отвергать главное?

Если бы дело шло об отдельном типе, открытом отдельным мастером слова, то, не будем спорить, о таком случае сомнение не исключено, но лишь поскольку он именно представляется исключительным. Однако речь идет не о возможной неудачности того или другого имени, от которой словесность не застрахована, как не обеспечена она и вообще от неудачно сформированных типов, а об именах вообще. И тут объявление всех литературных имен вообще имени как такового произвольными и случайными, субъективно придумываемыми и условными знаками типов и художественных образов было бы вопиющим непониманием художественного творчества. Кто вникал, как зачинаются и рождаются художественные образы и каково внутреннее отношение к ним художника, тому ясно, что объявить имена случайными кличками, а не средоточными ядрами самых образов, - все равно что обвинить в субъективности и случайности всю словесность как таковую, по самому роду ее.

Итак, несомненно, в искусстве внутренняя необходимость имен - порядка не меньшего, нежели таковая же именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не иное что, как имена в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть про-

странство силового поля соответственных имен. Художественные же образы (промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространстве произведения), то тело, в которое облекается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению в себе и для себя существующей духовной сущности, — и м я.

Имя - тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность. «Каким-то чуть слышным дуновением, - по поводу Форнарины рассуждает вообще К. К. Случевский, - струится подле исторического облика знаменитого любовника эта прекрасная женщина, смесь легенды и правды, чьих-то предположений и намеков, чьих-то нескромных подсматриваний и собственных неосторожностей, и на этой светлой ткани не тяготеет даже [налет] легчайшего из всех видов плоти - имени!»¹

Непроявленная духовная сущность - все и ничто, все о себе и ничто для мира. И без другого, без другой сущности, ей нет повода выйти из себя и явить себя. Она - не в пространстве. Пространство, пространство художественного произведения, этот замкнутый в себе мир, возникает через отношение духовной сущности - к другому. Пространство порождается самопроявлением сущности, оно есть свет от нее, и потому строение пространства в данном произведении обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция его и внятное о нем повествование. Но на пути к такому пространство-устроению возникает орган этой деятельности. Он - уже в пространстве; его можно сравнить с непротяженною, но координированною с другими, точкой. Эта точка - и м я. Все пространство произведения служит проявлением духовной сущности и, следовательно, именуя ее, может быть толкуемо как ее имя; но в собственнейшем смысле только имя предельно прилегает к сущности в качестве ее первообнаружения или первоявления, и потому оно преимущественно именуется сущность в полноте ее энергий. Другие имена или не выражаются одним словом, или суть односторонние, аналитически оторванные, а потому и не всегда характерные признаки личности; а собственное имя, внутренний, концентр прочих имен, и выразим одним словом, и охватывает полный круг энергий личности. Тогда как всякое другое имя годно при известных обстоятельствах и в известных частных случаях, это - всегда приме-

¹ «Сочинения К. К. Случевского». Т. 5. СПб., 1898. С. 139.

нимо и всегда познавательльно ценно. Всякое другое имя в конечном счете утверждается на этом, основном, посредством формулы « \bar{o} kaī», «qui et»¹, «он же», и только это одно, служа опорой всем, само опирается уже не на имя, а на самую сущность. Должно же в сложной системе взаимно поддерживаемых наименований, образующих пространство литературного произведения, должно же быть, наконец, последнее или последняя, которыми сдерживается вся система и чрез которое энергия духовной сущности питает и животворит всю систему.

Гулкие аллитерации «Цыган» - все в отдаленном смысле, служат раскрытием духовной сущности поэмы, и в этом смысле не несправедливо видеть в них имена этой сущности. Однако все они не непосредственно именуют ее и - как отдаленные гулы многократного эха, все менее четкого, - несут своими звуками все то же исходное имя *Марула*, и оно, господствуя над всеми прочими, с бесспорным правом должно быть приписываемо уже самой сущности, но не как отклик, а как непосредственное явление ее. И повторяю: должен же быть где-то родник, струящийся потустороннею произведению влагой, которою оно живет и организуется. И в данном случае если это - не имя, то где же он. Между тем мы знаем, что произведение, то, которое живет, родившись от автора, а

¹ \bar{o} kaī (греч.), qui et (лат.) - «он же». О большом значении, которое П. Флоренский придавал этой формуле, свидетельствует уже его «Курсовое сочинение» 1907 года, где изменение имени связывается с переменой в религиозном сознании. «В Книге Эсфирь (Библия),— отмечал П. Флоренский, - имя это впервые вводится посредством формулы «она же» при рассказе о браке с Гадасою царя Ксеркса (Агасфера) и о вступлении ее на сузский престол. Вот что говорится именно во 2-й главе Книги Эсфирь: «5. Был в Сузах, городе престольном, один иудеянин, имя его Мардохей... 7. И был он воспитателем Гадассы, она же Эсфирь». Речь идет здесь о переименовании девицы при вступлении в брак, откуда формула «она же».

Таким образом, мы имеем здесь дело, вообще говоря, с двойным именем, вводимым посредством формулы *quei et*. Но какова причина этой двойственности? Та ли, что девушка, располагавшая всех к себе, быстро освоилась с персидской средой и стала в ней как своя... Или ее замужество? Или интронизация? или, может быть, вообще близость ко двору? В своих маргинальных заметках к Теолого-Политическому трактату Спиноза указывает, что иудеям, которые должны были посещать царский двор (в Вавилоне), давали новые имена. Нет ничего невероятного, что то же было и при персидском дворе. Ведь особа восточного деспота являлась силою религиозного порядка, и приближение к ней предполагает неминуемое изменение в религиозной сущности приближающегося» (рукопись, л. 273).

не механически сложенное им, оно опирается на некоторую первичную интуицию и служит воплощением ее. Так, спрашиваю, где же именно наносится удар этой интуиции? Где молния откровения поражает весь словесный организм? Около чего именно он зачинается? Ведь этой первой клетке его должно быть словесной: каков бы ни был процесс до-словесного созревания, в какой-то момент становится же он наконец словесным, и тогда, следовательно, есть некое словесное первоявление. Какая-то словесная клетка первенствует же перед прочими! А в ней содержится вся полнота формообразующей интуиции: в почке - все растение. И тогда эту словесную первоклетку, место входа из мира бессловесного - в словесный, мы не можем уравнивать в ее достоинстве и полновесной напряженности бытия со всеми прочими, последующими: как ни похожи копии на подлинник, а всё - подлинником, а не ими вводится художественная энергия в мир, они же лишь расширяют область ее внедрения. Можно еще пояснить ту же мысль, говоря об имени как о теле, человеческом теле например. Орудие воздействия внутренней сущности на мир и орган образования пространства жизненных отношений - тело исключительно близко к силе формообразования, его себе строящей. Тело организует далее, сообразно силовому полю своей формы, все пространство жизненных отношений, но уже посредственно. И это пространство может быть называемо телом данной личности, равно как и отдельные части его; однако в собственном смысле именуется телом лишь небольшая часть пространства, непосредственно пронизываемая энергией жизни, — микрокосм, а не весь макрокосм.

IV

Нет сомнения: в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом воображении имеют силу личностных форм. Однако так - не только в произведениях индивидуального творчества, но и в творчестве народном. Естественно ждать некоторого произвола и налета субъективности там, где один говорит от себя самого и под своею только ответственностью. Но на самом деле у поэтов значительных этого произвола несравненно меньше, нежели могло бы быть на поверхностный расчет. Творчество же собирательное, где все всегда творится вновь и потому все непрестанно проверяется опытом жизни, где нет ничего раз навсегда признанного и положенного, но при

каждой новой передаче подлежит очистке от субъективных промыслов; где каждое словесное достижение полируется самым пользованием, там устойчивость и сущностность имен должна особенно обнаруживаться, если только они сущностны; и - решительно опровергаться, если они не таковы. Исторический опыт должен показать, признает ли народ, признает ли самый язык имена пустыми кличками, условно присоединенными к их носителям и потому ничего не дающими познанию носителя, или же полагает найти в имени формулу личности, ключ к складу и строению личного облика, некоторое universale, весьма конкретное, весьма близкое к этости, haecceitas человека, хотя с этостью и нетождественное. Пока мы говорим только о народной словесности, хотя она никогда не замыкается в пределы отвлеченного от жизни искусства и имеет жизненное значение и назначение.

Какой бы род народной словесности мы ни взяли, непременно встретимся с типологией личных имен. Определенным именам в народной словесности соответствуют в различных произведениях одни и те же типы, одни и те же не только в смысле психологического склада и нравственного характера, но и в смысле жизненной судьбы и линии поведения. Это значит: в народном сознании именем определяются не только отдельные признаки или черты, порознь взятые, т. е. одномерные и двухмерные разрезы духовного организма, но и трехмерный разрез его - мгновенное соотношение элементов личности; и этим дело не ограничивается, ибо организм личности четырехмерен, и биография его это его форма четырехмерная. Предуказание именем судьбы и биографии в произведениях народной словесности служит свидетельством, что для народного сознания есть четырехмерная временно-пространственная форма личности, ограничивающая ее от головы до пят, от правого плеча до левого, от груди до спины и от рождения до могилы. Краткая же формула содержания в этих границах - есть и м я .

В одних случаях в имени народное творчество отмечает, как сказано, тот или другой отдельный признак или некоторое небольшое число их, особенно существенных, а то - хотя и не существенных, но, очевидно, по коррелятивности с какими-то существенными, но распыляемыми для формулировки, очень метко и неслучайно подсмотренными носителями данного имени. Такой признак нередко покажется второстепенным и прихотливым: но это он именно сокращенно свидетельствует о целом мире внутренних

соотношений, он - незначительный сам по себе, но наиболее четкий показатель сложной системы корреляций. Такой признак - эмблема личности, и знающий прочтет по нему больше, чем из обширного, но вялого повествования. Так, нос Бурбонов больше характеризует родовую их сущность, нежели обширные сообщения о мыслях и делах того или другого из них. Так, в биологии маленький признак вида может быть гораздо характернее подробного описания различных существенных, но не своеобразных черт его.

Пословицы и поговорки об именах, нередко едкие и убийственно верные, дразнилки, частушки, иногда песни отмечают такие признаки. Порою эти летучие произведения, преимущественно насмешливые или ругательные и далеко не всегда приличные, словесно связаны внутренней рифмой; и тогда можно подумать о фонетической природе их сопоставлений: черта, якобы характерная, притянута здесь - покажется сперва - за волосы ради созвучия. Но - покажется так только сперва, как только сперва может показаться, что стихи сочинены ради рифмы. А еще глубже - в самом созвучии открывается внутренняя необходимость, а рифма - предустановленной в своем смысле: в самом деле - так по крайней мере по народному сознанию, - разве не естественно, чтобы свойство имени, аналитически из него вытекающее, и звуком выражалось похожим на звук самого имени. Было бы даже странно, если бы тождественное не могло быть выражено созвучием. И потому смысл предустанавливает рифму, а рифма намекает на единство смысла.

Сложные системы признаков - психологический склад и нравственный характер - отмечаются отчасти произведениями уже перечисленных родов, отчасти песнями, былинами, духовными стихами, и легендами, и сказками. Но последние, равно как и бесчисленные легенды и народные переработки житий, выразительно представляют биографическое движение личности известного имени - ее путь, ее судьбу - кривую ее жизни.

V

Когда складываются в типический образ наши представления, то имя завивается в самое строение этого образа и выделить его оттуда не удастся иначе, как разрушая самый образ. Поэзия, и письменная и изустная, держится на именах. Но, возможно подумать, не обязана ли эта прозрачность имен в поэзии именно в -

мышленности поэтических образов, которой нет места в гуще жизни. Конечно, понявшему реалистическую природу поэтической интуиции, бытийственные корни творчества не придет в голову усумниться, распространяется ли на действительность обобщающая сила имен; этим сомнением была бы заподозрена и вообще приложимость к жизни художественных типов.

Но нет надобности связывать судьбу ономатологии с определенным направлением философской поэтики. Обе дисциплины имеют области самостоятельные, лишь частично покрывающие друг друга, и ономатологии надлежит держаться самостоятельно, частью на философских доказательствах, частью же наблюдениями и наведениями исторического опыта.

Рационалистическая мысль привыкла говорить об именах как об ярком образчике мнимых обобщений, не соответствующих никакой реальности. «С философами, по-видимому, дело обстоит приблизительно так, как с отдельными личностями, носящими имя Павла, по отношению к которым также никто не мог бы найти того общего признака, на основании которого они носят это общее имя. Всякое обозначение покоится на историческом произволе и потому может до известной степени быть независимым от сущности обозначаемого». Так полагает Виндельбандт, а вместе с ним - и бесчисленное множество других рационалистов. И с этим отрицанием именной типологии, конечно, очень бы пришлось считаться, если бы высказывающие его вообще-то признавали что-либо конкретное общее: тип, первоявление, идею, форму как угодно называть его. Но ведь это они раздробили всякую форму на кирпичики; это они расстригли Слово Божие на строчки и слова, язык растолкли в звуки, организм измельчили до молекул, душу разложили в пучок ассоциаций и поток психических состояний, Бога объявили системою категорий, великих людей оценили как комочки, собравшиеся из пыли веков, вообще все решительно распустили на элементы, которые распустились в свой черед, приводя бывшую действительность к иллюзии формы и ничтожеству содержания. Было бы даже удивительно услышать от этого нигилизма, отвергшего в корне самое понятие типа, что-либо, кроме отрицания, и в отношении типов столь высокого порядка, каковому причастны и м е н а.

Мысль этого рода вообще не видит из-за деревьев леса и потому должна быть либо отброшена, либо усвоена целиком в ее сути —

И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Дело тут совсем не в именах.

Но когда мысль направляется не эту предвзятою целью разрушить форму, а с нею и все бытие, изблечив его в небытии, - тогда в ряду различных типов разного иерархического достоинства за именами признается мыслителями и наблюдателями жизни весьма разными чин высокий, один из самых высоких. Именно высота его, то есть степень обобщенности и сгущающая сила имен, делает эти типы личностного бытия трудно доступными, трудно объяснимыми, трудно усвояемыми в практическом мышлении. Здесь, впрочем, речь идет о мышлении тех, кто хотя и преодолел в себе общий рационализм недавнего прошлого, но не перестроил своей внутренней жизни настолько, чтобы предметное мышление и типологические категории стали привычными навыками и шли сами собой, без нарочитого усилия. Напротив, народное мышление издревле сгустило соборным опытом ряд именных типов, и [существует] твердое убеждение о жизненной значимости имен.

Недаром самое слово *ѡнома*¹ употребляющееся в библейском языке в нередком смысле лица, оказалось вместо предполагаемого гебраизма обычным речением эллинистического языка: Ад. Дейссман, Альберт Тумб и др. установили словоупотребление *ѡнома* в смысле лица в языке папирусов и надписей.

Имя - лицо, личность, а то или другое имя - личность того или другого типического склада. Не только сказочному герою, но и действительному человеку его имя не то предвещает, не то приносит его характер, его душевные и телесные черты в его судьбу: *verba efficiant, quod significant*² - эта формула Фомы Аквинского есть общее убеждение народов, но с дополнением: *quomodo sonant*³. В особенности она относится к именам.

(Печатается по: *Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 162-176*)

¹ Имя (греч.).

² Слово действительно, насколько оно значимо (лат.).

³ Подобно тому, как оно звучит (лат.).

Одно близкое мне лицо, тоскуя по умерши[м] близки[м], видело раз во сне себя гуляющим на кладбище. Другой мир казался ему темным и мрачным; но умершие разъяснили ему - а может, и само оно увидело как-то, не помню в точности как, - насколько ошибочна такая мысль: непосредственно за поверхностью земли растёт, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз такая же зеленая и сочная трава, как и на самом кладбище, и даже гораздо зеленее и сочнее, такие же деревья и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлита такая же лазурь и сияет такое же солнце - все это лечезарнее и прекраснее нашего, по-сю-стороннего.

Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаем области мнимого, хотя это мнимое, для тех, кто сам вывернулся чрез себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, - и есть подлинно реальное, такое же, как они сами. Да, это реальное, в своей сути, - не что-либо совсем иное, в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благо-сотворенное Божие творение, но - с другой стороны созерцаемое, перешедшими на другую сторону, то же самое бытие. Это - лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоизданный лик, образ Божий, а погречески и дею: идеи сущего^а зрят просветлившиеся сами идеей, собою и чрез себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горного мира.

Итак, сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и, вместе с тем, соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так и к миру тому. В отношении обычных образов зримого мира, в отношении того, что называем мы «действительностью», сновидение есть «только сон», ничто, nihil visibile, да, nihil, но однако visibile, - ничто, но однако видимое, созерцаемое и тем сближающееся с образами этой^б «действительности». Но время его, а значит и его основная характеристика, построены обратно тому, чем стоит^в мир

^а Сущего БТ.

^б Разрядка: М² (кар.). БТ.

^в Акцент: М² (кар.). БТ.

видимый. И потому, хотя и видимое, сновидение насковзь т е л е о л о г и ч н о , или символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно - почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно - почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, того мира. Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения - тамошнего. При погружении в сон - в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предназначаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, пред засыпанием, имеют преимущественно значение п с и х о ф и з и о л о г и ч е с к о е , как проявление того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу м и с т и ч н ы , ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического, - насколько она, эта индивидуальная душа, вообще способна в данном ее состоянии быть свободною от пристрастий чувственного мира.

Сновидение есть знаменованье перехода от одной сферы в другую и символ. - Чего? - Из горнего - символ дольного, и из дольного - символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию о б а берега жизни, хотя и с разною степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу, а может быть еще и тогда, когда сознание держится б л и з границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т. е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования. Все знаменательное в большинстве случаев бывает или чрез сновидение, или «в некоем тонком сне», или наконец - во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности. Правда, возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгающий нас из самих себя^а, или же расшатанность, «сумеречность» сознания, всегда блуждающего у границы миров, но не владеющего умением и силою самодеятельно углубиться в тот или другой.

^а На полях Р кар. написано прзб. слово <Данте> [?].

То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы - те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение.

Но тут, в художественном отрыве от дневного сознания, есть два^а момента, как есть два рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению, или вхождению в горнее, и переход нисхождения долу. Образы же первого - это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет^б места в ином мире, вообще - духовно неустроенные элементы нашего существа; тогда как образы нисхождения - это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам все то, что возникает в нем при поднимающем его вдохновении, - раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись же, нетрудно различить и те и другие по признаку времени: художество нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень телеологично, кристалл времени во мнимом пространстве; напротив, при большой даже связности мотивировок, художество восхождения построено механически, в соответствии со временем, от которого оно отправлялось. Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное - символизм - воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью.

И то же в мистике. Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого - это донисическое расторжение уз

^а Разрядка М¹ (кар.).

^б Разрядка М¹ (кар.).

в и д и м о г о. И воспарив горé, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда пред нею возникают уже символические образы мира невидимого - лики вещей, идеи: это - аполлиническое видение мира духовного. Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей - те мечтания, которые окружают, смущают и прельщают душу, когда пред нею открывается путь в мир иной. Это духи века сего пытаются удержать сознание в своем^а мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, являются существам и реальностям мира духовного: говоря же геометрически и физически, при подходе к пределу этого мира, [мы^б] вступаем в условия существования хотя и не прерывно^в новые, однако весьма отличающиеся от обычных условий повседневности. И в этом - величайшая духовная опасность подхода к пределу мира, при нежелании, вследствие мирских пристрастий или неумения, по отсутствию духовного разума - своего собственного или чужого, разума руководителя, или наконец, при бессилии, когда духовный организм недозрел еще к такому переходу. Опасность же - в обманах и самообманах, на грани мира обступающих путника. Мир цепляется за своего раба, липнет, расставляет сети и прельщает якобы достигнутым выходом в область духовную, и стерегущие эти выходы духи и силы отнюдь не «стражи порогов», т. е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники «князя власти воздушной», прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров. Трезвый д е н ь^г, когда он держит в своей власти нашу душу, слишком явно отличен от области духовной, т. е. потусторонней, чтобы притязать на обольщение, и его вещественность сознается как тяжелое, но полезное нам, иго, как благая тяга земли, стесняющая наше движение и вместе - дающая точку опоры, праведно задерживающая стремительность нашего волевого акта самоопределения, как доброго, так и злого, вообще растягивающая единый миг вечного, т. е. навеки, ангельского определения себя в ту или другую сторону, на в р е м я^д нашей жизни и делающая жизнь, земную нашу жизнь, не

^а Разрядка: Р, М¹ (кар.).

^б мы М¹ [кар.] (?).

^в непрерывно БТ.

^г Трезвый день Р; Трезвый день М; Трезвый день БТ.

^д Разрядка: М¹ (кар.).

прозябанием, пассивно проявляющим все заранее имеющиеся возможности, но подвигом подлинного самоустроения, художеством ваяния и чеканки нашего существа. Этот удел наш, или доля наша, *εὐδαμονία, μοῖρα*, т. е. то, что изречено о нас свыше, суждено или присуждено, *fatum* от - *tari*, удел нашей немощи и нашего превосходства, дар богоподобного творчества, есть время-пространство. Оно не обольщает. Не обольщает и духовность, ангельский мир, когда душа стала к нему лицом к лицу. Но между ними, у предела здешнего, сосредоточены соблазны и обольщения: это - те призраки, которые изображены в описании заколдованного леса Тассо. Если кто обладает духовною стойкостью и будет идти сквозь них^а, не утрушаясь и не склоняясь на их соблазны, они окажутся бессильными над душою, теньми чувственного мира, сонными его вожделениями, по реальности своей ничтожными. Но стоит только, когда не сильна вера в Бога, когда человек опутан своими страстями и пристрастиями, - стоит только оглянуться на эти призраки, как они, от души оглянувшегося получив себе приток реальности, делаются сильны и, присосавшись к душе, тем более воплощаются, чем более слабнет притянувшая их к себе душа; и тогда трудно, очень трудно, почти невозможно без особого вмешательства посторонней духовной силы, вырваться из этих стигийских^б болот и топей, простирающихся у выходов из мира. Эта ловушка на языке аскетов носит название духовной прелести и всегда признавалась самым тяжким из состояний, в которое может попасть человек. При всяком грехе требуемое им действие необходимо ставит грешника в определенные отношения к внешнему бытию, с его объективными свойствами и законами; и ударяясь, в своем стремлении нарушить строй Божьего творения, о природу и о человечество, обыкновенный грешник тем самым имеет опорные точки одуматься и принести покаяние: каяться *μετανοεῖν* - и значит ^визменить образ мыслей^{-в}, глубинной мысли нашего существа. Совсем иначе - при впадении в прелесть: тут самообольщение, питающееся той или другой страстью, более же всего и опаснее всего - гордостью, не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется или лучше сказать мнит себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру. Не получая

^а сквозь них М² (кар.). БТ; сквозь них М¹ флом.

^б стихийных БТ.

^в ^в Разрядка: М¹ (кар.).

никакого удовлетворения, ибо именно от этого выхождения из чувственного ее удерживают стражи границ этого мира при помощи ее собственных страстей, всегда беспокойная и при жизни начавшая гореть огнем геенны, душа замкнута в себе самое и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, с объективным миром. Прелестные образы будоражат страсть, но опасность - не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле. И в то же время как обычно страсть сознается слабостью, опасностью и грехом, и следовательно смиряет, прелестная страсть оценивается как достигнутая духовность^а, т.е. как сила, спасение и святость, так что, если в обыкновенном случае усилия направлены на освобождение от рабства страсти, пусть хотя бы вялые и безрезультатные усилия, тут, при прелести, все старания, прищипываемые и тщеславием, и чувственностью, и другими страстями, в особенности же питаемые гордостью, сияются покрепче затянуть узлы, бывшие когда-то совсем слабыми. Когда грешит обыкновенный грешник, он знает, что отдаляется от Бога и прогневляет Его; прелестная же душа уходит от Бога с мнением, что она приходит к Нему, и прогневляет Его, думая Его обрадовать. Происходит же все это от смешения образов восхождения с образами нисхождения. Все дело в том, что видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть отсутствием реальности здешнего мира, т.е. непонятным знамением нашей собственной пустоты, - ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия, - и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личины реальности. Так и, напротив, видение может быть присутствием реальности, высшей реальности духовного мира. И подвиг самоочищения может иметь двоякий смысл и потому двоякое для нас значение: когда внутренняя прибранность оценивается сама по себе, как нечто^б, т.е. при фарисейском самосознании, тогда неминуемо и самодовольство; а так как на самом деле душа пуста, и даже, освобожденная от хлама житейских попечений, стала пустее прежнего, то не терпящая духовной пустоты природа населяет эту горницу души теми существами, которые наиболее сродны с силами, побу-

^а Разрядка: М¹ (кар.). М² флом., БТ.

^б Разрядка: М¹ (кар.), БТ.

дившими к такой самоочистке, силами, как бы ни были они благовидны, корыстными и нечистыми у своего корня. Именно об этом фарисейском, т. е. не в Боге работаемом подвижничестве говорит Спаситель притчею о выметенной горнице (Мф. 12, 43-45; [Лк. 11, 24-26])^а.

Напротив, действия похожие могут исходить из самосознания прямо противоположного: в первом случае человек, вместе с Толстым^б, уверяет себя и других, что с а м он, в глубине, на самом деле хорош, а падения и прегрешения происходили и происходят к а к - т о случайно, феноменально, вопреки сути дела, так что необходимо только почиститься, духовно приукраситься, то тогда, при этом нечувствии своей греховности, коренной греховности воли, неминуемо действие вне Бога, с в о и м и силами, а потому самодовольство. Но, при сознании своей греховности, совсем не до мыслей о том, как бы выглядеть, хотя бы пред самим собою, духовно приглаженным; душа алчет и жаждет, она содрогается от сознания грозящей гибели, если она останется без Бога; и предмет ее попечений вовсе не сама она, а объективное, объективнейшее Бог; и не чистой горницей она хочет похвалиться пред самой собою, а плача испрашивает посещения этой горницы, хотя бы и наскоро прибранной, Тем, Кто может из всякой лачуги одним словом воздвигнуть чертоги. И вот, при таком направлении внутренней жизни, видение является не тогда, когда мы силимся собственным усилием превзойти данную нам меру духовного роста и выйти за пределы доступного нам, а когда таинственно и непостижимо наша душа уже побывала в ином невидимом мире, вознесенная туда самими горними силами; как «знамение зазета», как радуга открывается после пролития этого благодатного дождя небесное явление, образ горнего, в напоминание и ради внедрения дарованного, незримого дара, в дневное сознание, во всю жизнь, как весть и откровение вечности. Это видение объективнее земных объективностей, полновеснее и реальнее, чем они; оно - точка опоры земному творчеству, кристалл, около которого и по кристаллическому закону которого, с о о б р а з н о ему, выкристаллизовывается земной опыт, делаясь весь, в самом строении своем, символом духовного мира.

^а Вторая ссылка в БТ, первая - М² (кар.); в Р оставлено место для ссылки.

^б вместе с Толстым в БТ нет.

Онтологическая противоположность видений тех и других видений от скудности и видений от полноты, может быть лучше всего характеризуется противоположением слов **личина** и **лик**. Но есть еще слово - **лицо**. Начнем с него.

Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово **лицо**, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы например о лице природы и т. д. Можно сказать, **лицо** есть почти синоним слова **явление**, но явление именно дневному сознанию. **Лицо** не лишено реальности и объективности, но граница субъективного в **лице** и объективного не дана нашему сознанию отчетливо, и, вследствие этой ее размытости, мы, будучи вполне уверены в реальности воспринимаемого нами, не знаем, или во всяком случае не знаем ясно, что именно в воспринимаемом реально. Иначе говоря, реальность присутствует в восприятии **лица**, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательно основу для дальнейших процессов познания. Можно еще сказать, что **лицо** - это сырая натура, над которой работает портретист, но которая еще не проработана художественно. При художественной проработке в буквальном смысле слова возникает художественный образ, портрет, как типичное, но не идеальное, - оформление восприятия: это есть «подрисовка» некоторых основных линий восприятия, одна из возможных схем, под которую подводится данное **лицо**, но в самом **лице** эта схема, как схема, выражена не более многих других, и в этом смысле есть нечто внешнее по отношению к **лицу**, определяя собою не только или не столько онтологию того, чье **лицо** изобразил художник, - как познавательную организацию самого художника, средство художника. Напротив, **лик** есть проявленность именно онтологии. В Библии **образ Божий**^а различается от **Божьего подобия**^б, и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное - онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым - потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность **образ Божий**, сокровенное достоя-

^а Разрядка: М¹ (кар.). М² флом., БТ.

^б Разрядка: М¹ (кар.). М² флом., БТ.

ние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от просто лица, но, в отличие от художественного портрета, не в силу внешних^а себе мотивов, как-то композиционных, архитектурных, характерологических и т. д., и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности и сообразно глубочайшим заданиям собственного своего существа. Все случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, отесняется здесь забившей ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергией^б образа Божия: лицо стало ликом. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда пред нами - подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий - значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, сам[и]м своим видом. Если мы вспомним, что погречески лик называется *идея* *εἶδος, ἰδέα* и что в этом именно смысле лика, - явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной красоты некоторой действительности, ее горнего первообраза, луча от источника всех образов, - было использовано слово *идея* Платоном, а от него распространилось в философию, в богословие, и даже в житейский язык, то, направляясь^в обратно от *идеи* к лику, значение этого последнего делаем себе совсем прозрачным.

* Полную противоположность лику составляет слово *личина*.

Первоначальное значение этого слова есть маска, ларва - *larva*, чем отмечается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри, как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциальности. Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, то есть вне откровения нам внешней реальности, лицо не имело бы смысла. Но смысл его делается отрицательным, когда оно,

^а Разрядка: М¹ (кар.). М² флом., БТ.

^б энергии Р, М²; *испр.* М¹ (кар.); энергией БТ.

^в направляясь М, БТ; *написано кар. в Р над словом идея.*

вместо того, чтобы открывать нам образ Божий, не только ничего не дает в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина. Тут, при пользовании этим словом, мы совершенно не будем считаться с древнейшим, сакральным назначением масок и соответственным смыслом слова - *larva, persona, прозопок* и т. д., ибо тогда маски вовсе не были масками, как мы это разумеем, но были родом икон. Когда же сакральное разложилось и выдохлось, а священная принадлежность культа была омирщена, то тогда-то, из этого кошунства в отношении к античной религии, и возникла маска^а в современном смысле, т. е. обман тем, чего на самом деле нет, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса.

Характерно, что слово *larva* получило уже у Римлян значение астрального трупа, «пустого» - *inanis*, бессубстанциального клише, оставшегося от умершего, т. е. темной, безличной вампирической силы, ищущей себе для поддержки^б и оживления свежей крови и живого лица, которое эта астральная маска могла бы облечь, присосавшись и выдавая это лицо за свою^в сущность. Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак, лжереальность, этих астральных останков: в частности, в каббале они называются «клипот», шелуха, а в теософии - «скорлупами». Достоин внимания и то, что такая безядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народною мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему, как немецкие предания, так и русские сказки, признают нечистую силу пустою внутри, корытообразной или дулообразной, без станового хребта - этой основы крепости тела, лже-телами и, следовательно, лже-существами: напротив, бог начал реальности и блага, бог Озирис изображался в Египте символом джеду, в котором усматривают, как основное значение, схематически изображенный становой хребет Озириса: злое и нечистое лишено хребта, т. е. субстанциальности, а доброе реально, и хребет его есть самая основа его бытия. А чтобы такое толкование не казалось произвольным, напомним об Э. Махе: он отрицает реальное ядро личности, субстанцию ее; но представление об нем в челове-

^а Разрядка: М¹ (кар.), БТ.

^б поддержки <сил>: в Р зачеркнуто; в М перепечатано; с и л БТ.

^в Разрядка: М² (кар.).

честве есть, и, следовательно, добросовестному исследователю необходимо так или иначе найти психологическую основу такого представления. Мах находит ее, и именно в той части человеческого тела, которая недоступна внешнему опыту его самого: эта трансцендентная зрению часть, как он полагает, есть не что иное, как спина и определеннее^а - спинной хребет. Как видим, честный позитивизм привел этого архипозитивиста к исходной точке немецкой психологии - к чудесным повествованиям Цезария Гейстербахского.

Злое и нечистое вообще лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и все им действующее. Если диавола называла средневековая мысль «обезьяной Бога», а искуситель прельщал первых людей замыслом быть «как боги», т. е. не богами по существу, а лишь обманчивой видимостью их, то можно вообще говорить о грехе - как об обезьяне, о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа. Существо же человека есть образ Божий, и потому грех, пронизывая собою всю самосозидаемую «храмину», по Апостолу, личности, не только не служит выражению во вне существа личности, но напротив, закрывает это существо. Явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою. Явление, этот свет, которым входит в познающего познаваемое, делается тогда тьмою, отделяющею и уединяющею познаваемое от познающего, в том числе и от себя самого, как познающего: «явление»^б из общенародного, Платоновского, церковного, в смысле выявления или откровения реальности, сделалось «явлением»^в Кантовским, позитивистическим, иллюзионистическим. Было бы большой ошибкой говорить, что Кантовское явление не существует и что термин этот лишен смысла, как было бы еще большей ошибкой отрицать существование Платоновского явления и смысл соответственного термина. Но - то и другое относится к разным^г духовным фазам бытия, и тогда как платонизм, в особенности церковное миропонимание, имеет в виду благое и святое, кантовское -

^а определение БТ.

^б Разрядка: М (кар.).

^в Разрядка: М (кар.). БТ.

^г Разрядка: М (кар.). БТ.

злое и греховное: однако ни то, ни другое направление мысли не лишено с в о е г о ^а предмета исследования.

Отслаивая явление от сущности, грех тем самым вносит в лик, чистейшее откровение образа Божия, посторонние, чуждые этому духовному началу, черты и тем затмевает свет Божий: лицо - это свет, смешанный со тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того, как грех овладевает личностью, и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти. Хорошо подмеченная Достоевским маска у Ставрогина, каменная маска вместо лица, - такова одна из ступеней этого распада личности. А далее, когда лицо стало маской, мы, по Кантовски, уже ничего не можем узнать о ноумене и, с позитивистами, не имеем основания утверждать его существования. Раз, по Апостолу, «совесть сожжена», и ничего, ни один луч от образа Божия не доходит до являемой поверхности личности, нам неведомо, не произошло ли уже ^б суда Божия и не отнят ли Вручившим залог богоподобия Его образ. Может быть, нет, еще хранится талант под покровом темного праха, а может быть и да, так что личность давно уже уподобилась тем, кто не имеет спины. Напротив, высокое духовное восхождение осиявает лицо светоносным ликом, изгоняя всякую тьму, все невыраженное, недочеканенное в лице, и тогда лицо делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижничество есть такое искусство; и подвижник не словами своими, а самим собою, вместе со словами, как своими, а не отвлеченно, не отвлеченной аргументацией, свидетельствует и доказывает истину истину реальности, подлинной реальности. Это свидетельство ^в написано на лице подвижника. «Тако да просветится свет ваш пред человеки, яко да видят ваши добрые дела, и прославят Отца вашего, Иже на небесех» (Мф. 5. 16). «Ваши добрые дела» это отнюдь не «добрые дела», в русском значении слова, не филантропия, не Тол-

^а Разрядка: М (кар.). БТ.

^б Акцент: М¹ (кар.).

^в обстоятельство М, БТ; свидетельство Р, М² кар.

ствова^а и морализм, а «ὄμοι τὰ καλά βρα», т. е. прекрасные дела, светоносные и гармонические проявления духовной личности, ну, прежде всего светлое, прекрасное лицо, красотой которого распространяется во вне «внутренний свет» человека, и тогда побежденные неотразимостью этого света «человеки» прославят Отца Небесного, Чей образ на земле столь светел. И в соответствии с этим, так просиял уже первый свидетель делу Христову - первый мученик: «И воззревше на нъ, вси седящий в сонмищи, видеша лице его яко лице ангела» (Деян. 6, 15): от первого из свидетелей и до объявленного некоторыми «последним», - почему-то, - до Серафима Преподобного, мы имеем бесчисленное множество свидетельств о Божественной светоносности подвижнических ликов, о воссиянии их как диск солнца; всякому, кто соприкасался с носителями благодатной жизни, приходилось собственными глазами видеть хотя бы зачатки этого светового преобразования лица в лик. Едва ли требуется настаивать на мысли о преобразовании и преобразении в Церкви всего человека, т.е. тела человека, потому что ядро человеческого существа, образ Божий не нуждается в преобразении, сам - свет и чистота, но напротив, преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело. Вот место слова Божия, которым в числе многих других устанавливается направление подвига: «Молю убо вас, братия... представите телеса ваша жертву живу, святу, благоугодну Богу, словесное служение ваше: И не сообразуйтесь веку сему, но преобразуйтесь обновлением ума вашего, во еже искушати вам, что есть воля Божия благая и угодная и совершенная. Глаголю бо благодатию, давшюся мне, всякому сущему в вас не мудрствовати паче, еже подобает мудрствовати: но мудрствовати [в]^б целомудрии, коемуждо якоже Бог разделил есть меру веры» (Рим. 12, 1-3).

(Печатается по кн.: *Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994. С. 45-58*)

^а не Толстовство в БТ нет.

^б о Р, М, БТ.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Работы П.А.Флоренского

Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Иконостас // Избранные труды по искусству. СПб., 1993.

Имена // Вопросы литературы. 1988. № 1.

Малое собрание сочинений. В. м., 1993. (Библиография).

Обратная перспектива // Труды по знаковым системам, 3. Тарту, 1967.

Оправдание Космоса. СПб., 1994.

Символическое описание // Феникс. Кн. 1. М., 1922.

Собр. соч. Париж, 1985.

Спиритизм как антихристианство // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4-х т. Т. 1. М., 1994.

Строение слова // Контекст. 1972. М., 1973.

Столп и утверждение истины. М., 1914; репринт: М., 1990.

У водоразделов истины. М., 1990.

Symbolarium // Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1971.

О П.А.Флоренском

Акулькин В.Н. Философия всеединства. От Вл.Соловьева к П.А.Флоренскому. Новосибирск, 1990.

Бычков В.В. Эстетический лик бытия. Умозрения Павла Флоренского. М., 1990.

Воронкова Л.П. В поисках истины и красоты. М., 1992.

Кравец С.Л. О красоте духовной. Павел Флоренский: религиозно-нравственные воззрения. М., 1990.

Половинкин С.М. П.А.Флоренский: Логос против хаоса. М., 1989.

Фудель С.И. О Павле Флоренском. Париж, 1988.

Эстетические воззрения Флоренского. М., 1991.

Slawistischer Almanach. Band 31. 1993. С. 99-126.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Трактовка сновидения в эстетике Флоренского.
2. Концепция "лика - лица - личины - маски" и ее роль в творчестве художника слова.
3. Проблема подлинной и неподлинной реальности в системе взглядов Флоренского.
4. Художник как "подвижник", творчество как "подвиг": тема преобразования в искусстве.
5. Структура храма как модель мироздания в концепции Флоренского.
6. Художественный текст как "свидетельство", художник как "свидетель".
7. Второй закон термодинамики и "этический натурализм" Флоренского.
8. Не субъективное, но субъектное познание мира средствами этически просвещенного искусства.
9. Теория красоты как "энергии", любовного созерцания и познания истины.
10. Связь между постижением истины и творческим актом как "реальным соединением познаваемого и познающего" ("двоица").
11. Искусство как подвижничество: "любокрасие" и "красотолубие".



4. "ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА".

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ МОСКОВСКОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА И ОПОЯЗ

Под понятием "формализм" объединялся и понимается ныне довольно широкий круг филологических идей и концепций, общее между которыми стремление выработать общенаучные границы литературоведения как самостоятельной науки о художественном слове, определить границы, предмет и метод литературоведческого анализа. Начало постановки проблемы "формальной школы" как направления связано с небольшой книжкой В.Б.Шкловского "Воскрешение слова" (1914); у истоков образования этого явления стоял также знаменитый учебный курс С.А.Венгерова в Петербургском университете. Правда, семинарий С.А.Венгерова был не столько методологической базой будущих формалистов, сколько местом их встречи. В русле этого направления действовала также футуристическая концепция литературы, возглавляемая О.Бриком и В.Маяковским.

Чаще всего под формализмом понимают определенное направление отечественной филологической мысли, развивавшееся в рамках таких научных объединений, как ОПОЯЗ, МЛК и Государственный институт истории искусств, и сплоченное идейным союзом поколение молодых литературоведов, занятых формированием новой науки о литературе. Это братья Виктор и Владимир Шкловские, Л.П.Якубинский, Ю.М.Соколов, А.М.Пешковский, В.М.Жирмунский, Г.О.Винокур, Р.О.Якобсон, Г.Г.Шпет, П.Г.Богатырев, С.И.Бернштейн, В.В.Виноградов, Г.А.Гуковский, В.Н.Петец, Л.В.Щерба, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Энгельгардт, Б.М.Эйхенбаум, Б.В.Томашевский, С.Д.Балухатый и др. Занимаясь теорией прозы или стиховедением, фольклором или культурологией, отличаясь темами и подходом к материалу, все они искали путь к созданию литературоведческой науки, обладающей всеми нормальными

ми признаками самостоятельной научной дисциплины - точностью и недвусмысленностью терминологии, своим предметом, методом и материалом.

Движение это существовало около двадцати лет, насильственно прекращенное в СССР и продолжавшееся, во многом благодаря усилиям эмигрировавших из страны формалистов, в Чехословакии, где возник интернациональный по составу Пражский лингвистический кружок, наследник и продолжатель дела русских формалистов.

Датой рождения Московского лингвистического кружка, где параллельно с Петербургским университетом оформлялось это научное движение, считается 1915 г. Его первые члены-учредители Р.О.Якобсон, Г.О.Винокур, М.Н.Петерсон, к которым вскоре присоединились О.М.Брик, В.М.Жирмунский, Ю.Н.Тынянов, Б.В.Томашевский, Б.М.Эйхенбаум. МЛК был ориентирован на лингвистику, вырабатывавшую в русле известных идей Ф. де Соссюра "поэтическое языкознание" (Г.О.Винокур) или "поэтическую диалектологию" (Р.О.Якобсон). Поэзия (художественная литература) трактовалась ими как язык в его "поэтической функции". Следует отметить, что ряд ученых, примыкавших к МЛК, выросли подчас не под влиянием его идей, но в русле полемик, которые велись там с первого дня основания кружка. Ведущую роль здесь играли Б.И.Ярхо, С.М.Бонди, П.Г.Богатырев. Определенная идейная близость наблюдалась между МЛК и "Лефом" В.В.Маяковского. О.М.Брик входил одновременно в оба объединения, играя там ключевую роль. Некоторые поэты (Б.Л.Пастернак, О.Э.Мандельштам, А.А.Ахматова) испытывали симпатии к МЛК, посещая его собрания и даже участвуя своими теоретическими трудами в научной жизни общества.

Формализм - важное явление в истории русского литературоведения XX века. Нужно отметить, что сами формалисты не употребляли этого термина или даже открещивались от него. Они называли себя "морфологами" или "спецификаторами", показывая этим, что стоят за развитие науки о поэтическом языке как самостоятельной, специфически гуманитарной науки, объединяющей в себе различные концепции возникновения и формирования литературных явлений. Можно сказать, что понятие "формализм" обозначает общую тенденцию в развитии гуманитарной науки начала XX века, особенно сосредоточенной на литературном искусстве как центральном в традиционной русской культуре. Впервые за всю

свою историю литературоведение усилиями формалистов не только не было порабощено научной методикой истории, психологии или социологии, но само оказало ощутимое влияние на смежные гуманитарные науки, например, психологию и этнографию. Существование новой школы окончательно закрепили в 1916 и 1917 гг. два сборника статей по теории поэтического языка, и в 1919-м - сборник "Поэтика" В конце 20-х гг. новая поэтика, отказавшаяся от эклектической интерпретации текста, все более и более стала ориентироваться на лингвистику (В.В.Виноградов, В.М.Жирмунский). От резко полемичного, фельетонного, плакатного стиля исследований, необходимого в борьбе с рутинной "академической эклектикой", формалисты перешли к научным штудиям. Новые принципы науки о художественном слове описывались теперь систематически как результаты практической работы (например, исследование В.М.Жирмунского "К вопросу о формальном методе", опубликованное в 1923 г. в книге Оск. Ванцеля "Проблемы формы в поэзии").

Это был один из первых научных методов, поставивших вопрос о языке искусства и изучении текстов, созданных на этом языке. Речь шла о создании современного научного метода, самостоятельного и, вместе с тем, интегрированного в систему других наук. Литературоведы-формалисты использовали при этом достижения всех известных научных и эстетических школ, опираясь даже на эстетику символизма, большое внимание уделявшего художественной форме и настаивавшего на том, что именно она и есть носитель "содержания"

В целом же формализм как научно-общественное движение возник на основе реакции на самодовольный эклектизм академической науки. Современная формалистам наука о литературе, "совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устаревшими эстетическими, психологическими и историческими "аксиомами", настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным" (Б.М.Эйхенбаум. "Теория формального метода"). С другой стороны, это была реакция и на символистскую критику - Вяч.Иванов, В.Брюсов, Д.Мережковский, К.Чуковский, - их статьи царствовали в книжно-журнальной жизни того времени. По своему жанру это были субъективно-психологические эссе, находящиеся в активной оппозиции к любому "научному методу"

Работала на формальный метод и мысль футуристов о том, что слово - "окаменевший образ". Смысл искусства понимался футуристами как "воскрешение вещей" с помощью "воскрешения слова", возвращение человеку полного и истинного, вместе с тем индивидуально-личного переживания мира. Создание новых эстетических форм, равно как и точное описание их особенных свойств, может вернуть человечеству его мир и победить упадок (исторический пессимизм, декаданс). В отказе от обветшалых нормативных эстетик и романтических концепций "чистого искусства" формалисты старались доказать мысль о том, что поэт это "мастер", работающий с осознанно выбранным "материалом" и использующий при этом набор свойственных его творческому методу "приемов". Культ "мастера-поэта", провозглашенный футуристами, оказывал определенное влияние на слагающиеся концепции "формальной школы". В своей работе формалисты широко пользовались достижениями современной им науки, принципиальная открытость к дискуссии выгодно отличала их от келейной замкнутости "академической" (культурно-исторической) науки, догматизма марксистского литературоведения.

Таким образом, формализм сложился как результат борьбы науки о литературе за свой метод, свой предмет изучения, за свое бытие. Этим предметом была признана художественная литература, и ею ограничена область новой науки. История поэзии согласно этой концепции представляет собой "историю развития приемов словесного оформления" (О.М.Брик). Поэтический язык, так же как и исторический "естественный язык", является средством коммуникации. Поэтому изучение поэтических стилей ("языков") может проводиться как изучение совпадения и/или расхождения индивидуального стиля с определенной нормой. С другой стороны, от символистов формалисты взяли идею о слове-иероглифе, тексте-иероглифе, хранящем одно, единое значение воплощенного в нем мироздания. Взяв развитую символистами идею моделирующего новую информацию художественного знака-символа, они приложили к нему все достижения современной им теории знака, как в теории информации, так и в лингвистике (Ч.Пирс, Ф. де Сюзюр), и пришли к выводу о систематическом изучении знаков поэтического текста. Соединение этих идей привело к выработке специальной методологии такого изучения. Все это оказалось необычайно ново и интересно, а впоследствии выяснилось - в высшей степени плодотворно для развития научной поэтики. Что касается

тогда изучения, то, в случае принятия главного принципа формализма, он естественно образуется в результате последовательного, вытекающего из основного принципа подхода к материалу.

В одном из лучших описаний научного метода формализма - "Формальный метод в литературоведении" (Л., 1928) П.Н.Медведева (М.М.Бахтина) - выделяется его шесть основных компонентов:

- 1) поэтический язык как предмет поэтики, куда относится и проблема поэтической фонетики,
- 2) материал и прием в поэзии как два слагаемых поэтической конструкции,
- 3) жанр и композиция, тема, фабула и сюжет как детализация конструктивных функций материала и приема,
- 4) понятие произведения как данности, внеположной сознанию,
- 5) проблема истории литературы (исторической поэтики),
- 6) проблема художественного восприятия и критики.

Русскому формализму как научно-эстетическому движению свойствен не только особый принцип, но и особый способ научной мысли и изложения материала. Это не эмпирическая система, но первая и единственная в это время, последовательная и четкая концепция литературного текста. Предметом науки о литературе, утверждали формалисты, является "литературность", то есть "то, что делает данное произведение литературным произведением" (Р.О.Якобсон). Делался упор на "динамическую речевую конструкцию" (Ю.Н.Тынянов), утверждался "язык в его эстетической функции" (Р.О.Якобсон). "Литературность" находила свое объяснение в установке на выражение, в то время как коммуникативная функция сводилась к минимуму или играла служебную роль. "Приемом", единственным предметом изучения провозглашенного ими точного литературоведения, формалисты называли способ комбинирования словесного материала в художественной форме. Анализ литературного текста предполагал изучение различных приемов, с помощью которых автор "деформировал" (деавтоматизировал) значение слова с помощью постройкой специального языкового окружения (контекста).

Формалисты сосредоточивались в основном на "синхронии", редко обращая внимание на проблемы генезиса или развития литературных форм. Они считали, что конструкция литературного произведения создается под влиянием определенной установки ("творческого намерения автора"), повлиявшей на выбор приемов того или

инного автора. Психологическим фактором развития формализма было стремление к освобождению от догм и мертвых схем, в частности, от мысли о неизбывном и определенном "содержании", якобы присущем каждому литературному тексту, которое заключено в ту или иную художественную "форму". Не содержание содержится в форме, как в определенной выбранной поэтом упаковке, доказывали формалисты, но, напротив, выбор определенных средств выражения "обуславливает привлечение и особую организацию сообщаемого смысла" (Б.М.Энгельгардт). Звучало утверждение, что литература собрание письменных текстов, созданных на особом "поэтическом языке". Поэтическая речь была представлена ими как "заторможенная, кривая" (В.Шкловский), умышленно и целенаправленно "неправильная". Поэтический язык не создает новых построений, но, базируясь на естественном языке, выводит из автоматического употребления его элементы, как бы заставляет старую языковую систему работать принципиально иначе, меняя в ней не все, а лишь некоторые детали. Поэзия - это язык, который возможно систематически изучить и описать, выстроить его специфическую "грамматику" и "морфологию". Иногда приписываемое формалистам новаторство - мысль о том, что в искусстве важную роль играет "прием" и в произведении можно обнаружить "систему приемов", - к моменту зарождения этого научного движения не казалось оправданным. Новое же заключалось в том, что утверждалось: искусство - это только реализованный автором прием (определенный набор приемов), и ничего более. Именно изучение приемов создания художественной формы является задачей литературоведа.

В качестве центральной точки организации научного описания текста формалисты выдвинули понятие доминанты - приема или группы приемов, которые подчиняют себе другие, определяя характерные особенности конкретной художественной формы. Совокупность доминант художественной формы "является определяющим моментом в формировании жанра" (Б.В.Томашевский). Изучая литературные произведения как определенные системы приемов, формалисты обнаружили определенные закономерности, свойственные художественной форме литературного произведения. Например, ими отмечался "империализм" конструктивного принципа, когда какой-то принцип, проводимый в одной области, стремился завоевать себе все новые и новые области применения. В связи с общим пафосом их исследований весьма естественно бы-

ло для "морфологической школы" сосредоточиться именно на "игре языковых форм", изучении поэтического языка и особенно на стиховедении - изучении ритмики, метрики, эвфонии, где усилиями В.М.Жирмунского, Б.В.Томашевского и других ученых они добились особенно впечатляющих успехов.

Эволюция поэтического языка и стиля, согласно главной идее формалистов, происходила под влиянием процесса "автоматизации" языкового элемента, который преодолевается художником слова с помощью "приема остранения", помогающего вернуть слову первоначальный смысл, обновить и усилить его знаковую природу. "Остранение" - "умение видеть вещи выведенными из их контекста" (В.Шкловский). Это "остранение", или "изоляция", смысловых моментов формируемой художественной формы лишь затронуло проблему возникновения художественного знака, впервые поставленную Г.-Г.Гадамером (теория "эстетического неразличения") и впоследствии развитую М.М.Бахтиным.

Новая художественная форма возникает как итог работы по деавтоматизации слова, произведенной творческим усилием писателя. Литературная эволюция понималась как последовательность смены определенных функций и норм. Сами названия статей формалистов (например, "Как сделана "Шинель" Гоголя") ориентировали читателя на поиск следов "руки мастера", а также определенных "мотивов", формировавших с помощью набора приемов законченное художественное целое. Мотивом формалисты, вслед за А.Н.Веселовским, называли "неразложимый элемент произведения". Комбинация мотивов в той последовательности, в какой они даны в произведении, образовывала сюжет; те же мотивы, взятые в причинно-следственной связи, определялись как фабула произведения (Б.В.Томашевский).

Методологические особенности концепции формалистов были тесно связаны с общим духом эпохи, в которую они работали. Как и их литературные братья футуристы, они не были чужды некоторым нигилистическим тенденциям: скорее разоблачить старое, в то же время открывая новое. С этим связаны упрощения и упрощения, которые впоследствии преодолевались литературоведами Пражского лингвистического кружка и структуральной поэтикой. Некоторые упреки в адрес формалистов не лишены оснований (например, критика М.М.Бахтина). Оппоненты упрекали их в том, что они пытались найти смысл произведения с помощью ряда вычитаний либо за счет того, чтобы его выхолостить, обеднить и оскопить.

Впервые "морфологическая традиция" в литературоведении столкнулась здесь с проблемой поиска языка адекватного метаописания художественного текста. Формалисты не боялись жесткой критики, иногда специально эпатировали научную общественность своими работами, носившими вызывающий характер, сознательно обнажающий их основной принцип (например, демонстративная примитивность анализа в работе В.Шкловского о "Холстомере", где изучается процесс "остранения" с помощью восприятия мира с точки зрения лошади, и пр.).

Большие успехи были достигнуты формалистами в области стиховедения. Что же касается внутренней структуры и смысла прозаических текстов - здесь успехи были значительно скромнее.

Провозглашенные формалистами принципы породили жесткую полемику. Правда, академическая наука (особенно культурно-историческая школа) реагировала вяло и неохотно: для ввязывания в провоцируемую формалистами научную дискуссию необходимы были определенные научные принципы, но они отсутствовали. Зато прозвучала резкая критика со стороны философов - В.Э.Сеземана, С.Аскольдова, а также литературоведов нового поколения А.А.Смирнова, Б.М.Энгельгардта. Со своей стороны спорили с формалистами марксисты, которые защищали от них содержание литературного произведения (противопоставляя его при этом структуре, форме произведения и впадая в еще более грубую ошибку).

Со временем формализм стал более академичным за счет сглаживания резкости постановки основных положений. Особенно яркий пример - В.М.Жирмунский с его работой "Байрон и Пушкин". К концу 1920-х гг. стало все более цениться умение обходить крайности методологии, в отличие от начала 20-х, когда особенно ценились резкость и парадоксальность постановки вопроса. Еще более характерный пример такого рода - Б.М.Эйхенбаум (его работы об А.А.Ахматовой, М.Ю.Лермонтове, Л.Н.Толстом, выполненные с использованием средств биографического литературоведения). Бывшие формалисты начинают ставить философско-этические проблемы литературного творчества, привлекая традиции генетического и психологического литературоведения, уже достаточно далекие от основных принципов формализма. Еще одна тенденция уход в облагороженную традициями МЛК социологическую поэтику (Б.В.Томашевский). Однако некоторые из формалистов, например В.Шкловский, демонстрировали "консервированный, догмати-

ческий" формализм, продолжая работать в том же ключе, что и раньше.

Как общественно-научная школа формализм был разгромлен партийными репрессиями конца 20-х гг., ведущие ученые-формалисты подверглись таким же гонениям, как и Е.Замятин, А.Платонов, М.Булгаков.

Однако уже к концу 20-х гг. было ясно, что старая концепция себя почти исчерпала, был накоплен большой фонд критических замечаний в адрес основной доктрины, что требовало новых решений. Как отмечал М.М.Бахтин, концепция формализма практически не менялась, но прогрессировали отдельные ученые.

Формалисты, в сущности, никакими "формалистами" в обычном значении слова не были. Они призывали изучать синтагматическую ось произведения. Они поставили вопрос об изучении литературного произведения как определенной последовательности вербальных знаков. (М.М.Бахтин шел к решению этих же вопросов своим путем.) Их общественный темперамент и декларативный максимализм привели к тому, что, увлекшись изучением определенных сочетаний вербальных знаков ("приемов"), они забыли о значении литературного текста, точнее, отрицали его. Ошибка формалистов заключалась в отождествлении синтагматической оси произведения и его структуры (пресловутый "набор приемов"). Отсюда и критика со стороны, казалось бы, близких им символистов (Вяч.Иванов, В.Я.Брюсов), а также социологов, марристов, переверзианцев. Критика эта, правда, чаще всего не указывала на недостатки формалистов, но демонстрировала особенности теоретической базы той или иной школы.

Прагматичность формалистической концепции приводила к недооценке "точки зрения текста", художественной семантики произведения; слишком актуализируя "сделанность" произведения, формалисты сосредоточивали все внимание на его авторе - "мастере", изучении следов его работы с литературным материалом. В результате ускользали из поля зрения такие важные элементы художественной структуры, как формы повествовательности, литературный герой, "телеология" произведения, вопросы рецепции художественного произведения. Основная ошибка формалистов заключается в том, что они считали художественный текст голым набором приемов, выяснение функциональной роли которых могло происходить без участия анализа их семантики. На самом деле художественный текст не "очищен" от значений, но наоборот, в

высшей степени насыщен значениями - правда, в гораздо большей степени и качественно иначе, чем текст нехудожественный. Признание подчиненности литературного ряда внелитературным факторам выглядит сегодня как плоский позитивизм. Отрицание прямой связи между этикой и эстетикой в процессе творческого акта существенно обеднило описанную формалистами творческую работу "мастера", в котором оказалось, к сожалению, гораздо больше "Сальери", нежели "Моцарта" (этот перекокс преодолел М.М.Бахтин).

Главное заключается в том, что, преодолевая академический эклектизм, формалисты выделили литературный текст в диктующий свои специфические методы исследования объект. Не слово, не сюжет, не мотив, не мифологическую структуру, преобразованную в письменный текст, не довлеющее себе содержание, не прямое или опосредованное отражение действительности, но - сам литературный текст как таковой. В этом значении формального метода в литературоведении, к концу 1920-х гг. практически прекратившего свое существование, растворившись в "Лефе", ГАХН, ОПОЯЗе и, далее, обрета новую жизнь в эмиграции в Пражском лингвистическом кружке.

В.Б.ШКЛОВСКИЙ

ИСКУССТВО, КАК ПРИЕМ

«Искусство это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: «без образа нет искусства, в частности поэзии», говорит он (З. п. т. сл. с. 83). «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания», говорит он в другом месте (З. п. т. сл. с. 97).

Поэзии есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так ре-

зюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потехня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления - мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы различные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потехни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим - постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых... б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (с. 314), т. е. «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им» (с. 291).

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами, или к Гоголевскому сравнению неба с ризами господ.

«Без образа нет искусства». «Искусство - мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четверть-векового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства - определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область - лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами и что всего важнее, - искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

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

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи», есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения

образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы - «ничьи», «божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

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

Мы знаем, что часты случаи восприятия, как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или точнее - считая это искусством - намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1. создана, как прозаическая, и воспринята, как поэтическая, 2. создана, как поэтическая, и воспринята, как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов - Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками», и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ, как практиче-

ское средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «эй, шляпа, пакет потерял!» Это пример образа тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «эй, шляпа, как стоишь?». Это образ - троп поэтический. (В одном случае слово шляпа было метонимией, в другом метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический - это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова, или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например (Овсяннико-Куликовский «Язык и искусство»), к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком. Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова = шару, арбуз = шару. Это - мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель»... (Философия слога). «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т. е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус). Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его

мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил, как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, т. е. верные в применении к языку «практическому», - эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несовпадение этих двух языков. Статья Л. П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих¹ фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического².

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов. Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в

¹ Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 38.

² Поэтика. Вып. 2. Пг., 1917. С. 13-21.

руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десяти-тысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин (Язык, как творчество, с. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством (они не видятся нами, а узнаются по первым чертам). Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, об автоматизации вещи, получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовать, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих происходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». (Запись из дневника Льва Толстого 29 февраля 1897 года. Никольское. «Летопись». Декабрь 1915. С. 354.)

Так пропадает, в ничто вмениясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен: *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.*

Жизнь поэтического (художественного) произведения - от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон-Кихота - схолоста и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога, - к Дон-Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «короля»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символическичнее поэмы, а пословица - басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне¹.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим². Поэтому мы не можем ничего сказать о ней. - Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой - тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые

¹ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.

² Виктор Шкловский. Воскрешение слова, 1914.

приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Н. Толстой так остраивает понятие сечения: «людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице», через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему, именно этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное». Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен, как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остраивается и описанием и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остраивания пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев (Жолстомер) рассказ ведется от лица лошади, и вещи остраиваются не нашим, а лошадиным их восприятием. <...>

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, свинное и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый хороший гроб с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой - свинцовый, и вести его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это гниющее, кишачное червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землею».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных - пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр.

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак. «Почему, если у людей средство душ, они должны спать вместе». Но прием остраивания

применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

«Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали - стоят пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, смех.

Ха, ха, ха, смеялся Пьер. И он заговорил сам с собою: не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Меня. Меня - мою бессмертную душу. Ха, ха, ха, смеялся он с выступившими на глазах слезами...

Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я», думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками». Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение: получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими, как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее

при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, *создание «виденья» его, а не «узнавания».*

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта, как чего-то, в первый раз виденного. У Гоголя в «Ночь перед Рождеством» <...>

У Гамсуна в «Голоде»: «Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки».

Или эротические объекты изображаются иносказательно, причем здесь цель явно не «приблизить к пониманию».

Сюда относится изображение половых частей в виде замка и ключа (например, в «Загадки Русского Народа» Д. Саводников. С. П. Б. № 102—107), в виде приборов для тканья (там же, 588—591), лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре (Рыбников 30). <...>

Но остранение не только прием эротической загадки - эффемизма, оно - основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но, обычно, при рассказывании о нем не применяющимся (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. «Тон да тонок?» (пол и потолок) (Д. Саводников, 51) или - «Слон да кондрик?» (заслон и конник) (там же, 177).

Остранением являются и эротические образы - не загадки; например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п. В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе - мотиве эротической позы, в которой медведь и другие животные (или чёрт, другая мотивировка неузнавания) не узнают человека («Бесстрашный барин». Великорусские сказки. Записки Импер. Русс. Геогр. Общ. Том XLII, № 52. Белорус. Сборн. Романова. № 84. «Справедливый солдат», с. 344).

Очень типично неузнавание в сказке № 70 из «Великорусские сказки Пермской губернии», сбор. Д. С. Зеленина.

«Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «дядя, кто тебе эту кобылу пегой сделал?» «Сам пёжил». - «Да как?» - «Давай и тебя сделаю!» - Медведь согласил-

ся. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделав пеганым. Развязал, - медведь ушел, немного отошел, лег под дерево, лежит. Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь. - Потом прилетел после сороки на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял - воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое. - Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал мужик с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: «батюшки! мужик опять ково-то хотит пежить». - Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хотит ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хотит заткнуть».

Одинаковость приема данной вещи с приемом «Холстомера», я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, Декамерон: «выскребывание бочки», «ловля соловья», «веселая шеретобитная работа», последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется при изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на таком «неузнавании», например, Афанасьев «Заветные сказки» «Стыдливая барыня»: вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание. То же у Ончукова - «Бабе пятно», сказка 525, то же в «Заветных сказках» - «Медведь и заяц». Медведь и заяц чинят «рану».

К приему остранения принадлежат и построения типа «пест и ступка» или «дьявол и преисподняя» (Декамерон).

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смыс-

ловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык по Аристотелю должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древне-болгарский, как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка *dolce stil nuovo* (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (*harte*) формами, *полагающими трудности при произношении* (Diez. *Leben und Werke der Troubadour*, с. 213). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии - язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно осветим,

- писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще *русские* слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого: «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чуже-

родный, настолько проник в толщу народа, что уравнил с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «Лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Владимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи - *заторможенной, кривой*. Поэтическая речь - *речь-построение*. Проза же - речь обычная: экономическая, легкая, правильная (*de a pro sae*, - богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке, как об общем законе искусства, я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил, как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу». Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом - смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии стиля» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существуют два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны, заменяет команду при необходимости: «ухнуть разом», с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор *автоматизирующий*. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом - нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что системати-

зация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

(Печатается по кн.: *Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917. С. 79-87*)

Б.М.ЭЙХЕНБАУМ

КАК СДЕЛАНА «ШИНЕЛЬ» ГОГОЛЯ

1

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Прimitивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации - вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической - в основу кладется анекдот, избыточный сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, то есть если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти «мелочи», которыми пересыпано изложение, - так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом важно различать два рода комического сказа: 1. повествующий и 2.

воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом - сюжет у него всегда бедный, скорее - нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так, «Нос» развивается из одного анекдотического события; «Женитьба», «Ревизор» вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; «Мертвые души» слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу»¹. В письме к Пушкину (1835) Гоголь пишет: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или не смешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта!»² Об анекдотах он просит часто; так - в письме к Прокоповичу (1837): «Жюля (то есть Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать.. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот»³.

С другой стороны, Гоголь отличался особым умением читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его чтении: либо патетиче-

¹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 77.

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1940. С. 375. Курсив мой. - Б. Э. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте - с указанием тома и страницы.

³ Там же. С. 86.

ская, напевная декламация, либо особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И.С.Тургенев, в простое театральное чтение ролей¹. Известен рассказ И.И.Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность². Кн. Д.А.Оболенский вспоминает: «Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, перемежая часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: «Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок». После этих слов внезапно Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: «Зато какая глушь и какой закоулок!». Засим началось великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило как будто писано в известном размере... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно воспользовался Гоголь теми местными названиями разных трав и цветов, которые он так тщательно собирал. Он иногда, видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта»³. И.И.Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: «Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский. Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер, - он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении. В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский»⁴. Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом рассказывает П.В.Анненков: «Николай Васильевич, разложив перед собой тет-

¹ Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания // Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 14. М., 1967. С. 69 - 71.

² Панаев И.И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 173.

³ Оболенский Д. О первом издании посмертных сочинений Гоголя // Русская старина. 1873. № 12. С. 943 - 944. Курсив мой. - Б. Э.

⁴ Панаев И.И. Литературные воспоминания. С. 174.

радку... весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно-разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслью... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте <описание сада Плюшкина>. Гоголь даже встал с кресел и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом»¹.

Все это вместе указывает на то, что основа гоголевского текста - сказ, что текст его складывается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить - слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда - явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. - тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того, его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников указывают и на эти особенности. Д. А. Оболенский вспоминает: «На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?» - «Право, не знаю», - отвечал я. - «А вот я вам расскажу». - И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды

¹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 86-87. Курсив мой. Б.Э.

его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделял совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого характера соответственную фамилию»¹. О фамилиях у Гоголя сообщает еще О. Н. Смирнова: «Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на объявлениях (фамилия героя Чичикова в 1 томе была найдена на доме - прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому «Мертвых душ», он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явились фигура и седые усы генерала»². Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе - например, в книге проф. И. Мандельштама³: «К той поре, когда Гоголь потешает еще самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на «смех сквозь слезы»... Пупогуз, Голопуз, Довгочун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Переперчиха, Круто-трыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. д. ... Эта манера придумывания потешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница («Женитьба»), и Неуважайкорыто, и Белобрюшкова, и Башмачкин («Шинель»), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикихий, Вахтисий и т. д. В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями-юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами вроде Pourceaugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebreguin; Рабелэ еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже

¹ Русская старина. 1873. № 12. С. 942-943. Курсив мой. - Б.Э.

² Очевидно, неточность: у О.Н.Смирновой, равно как у А.О.Смирновой-Россет, этих слов нет. - *Ред.*

³ Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902. С. 251-252. Интересная по наблюдениям, но беспорядочная в методическом отношении книга.

тем, что имеют лишь отдаленное сходство со словами вроде *Solmigo-dinoys, Fringuamelie, Frouillogan* и т. п.)».

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром «Ревизор» кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композиции и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой «Шинели». Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный «лабиринт сцеплений» (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в «исследованиях» о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить так же, как ответил Л. Толстой критикам «Анны Карениной»: «Я их поздравляю и смело могу уверить *qu'ils en savent plus long que moi*»¹.

2

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в «Шинели», потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: «В департаменте *податей и сборов*, — который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров*»² Во второй

¹ Они знают об этом больше, чем я (*франц.*). — Письмо к Н.Н.Страхову от 23 апреля 1876 г. // *Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.* (Юбилейное издание). Т. 62. М., 1953. С. 269.

² *Гоголь Н.В. Соч.*: 10-е изд. / Под ред. Н.Тихонравова. М., 1889. Т. 2. С. 611. (Во всех цитатах из «Шинели», кроме особо оговоренных, курсив при-

черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: «Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине - ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службою и вистом»¹. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода - для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич - тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами - Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме - Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: «Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и *даже шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда - частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием тем более что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и потому производит впечатление произвольности; так, в словах о Петровиче, который, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких

надлежит Б.М.Эйхенбауму. - *Ред.* В дальнейшем: Гоголь, 10-е изд. Том. Страница.)

¹ Там же. С. 617.

других панталон и фраков». Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен напоказ, а наоборот - всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: «бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами».

Таковы главные виды гоголевских каламбуров в «Шинели». Присоединим к этому другой прием - звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим «смысла», говорилось выше - такого рода «заумные» слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики¹. Акакий Акакиевич это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: «Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать». Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и явно для этого подобранных, «выисканных»; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

1. Еввул, Моккий, Евлогий;
2. Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий)²
3. Павсикахий, Фрументий.³

В окончательном виде:

1. Мокий, Соссий, Хоздазат;
2. Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
3. Павсикахий, Вахтисий и Акакий.

¹ Ср. Пульпультик и Моньмуля в «Коляске».

² Имена, которые предпочитает родильница.

³ Гоголь, 10-е изд. Т. 2. С. 618—619.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности - своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготавливающем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще плюс Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика звуковой жест¹. В этом отношении интересно еще одно место «Шинели» - где дается описание наружности Акакия Акакиевича: «Итак, в *одном департаменте служил один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным»². Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой - созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват - рыжеват - подслеповат), и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: «итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат»³. В окончательной форме фраза эта не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное ее *воспроизведение*: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать го-

¹ Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так, в ранней повести П. И. Мельникова-Печерского «О том, кто такой был *Елпидифор Перфильевич*» (1840). См. статью А. Зморовича «О языке и стиле произведений П.И.Мельникова (Андрея Печерского)» в «Русском филологическом вестнике». 1916. № 1—2. С. 178 и след.

² Курсив Гоголя.

³ Гоголь, 10-е изд. Т. 2. С. 611.

голевских героев) - от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически обесмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом «геморроидальным». Сюда вполне применимо наблюдение Д.А.Оболенского, что Гоголь иногда «вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта». Вся фраза имеет вид законченного целого - какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий почти не ощущаются - они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это один из замечательных эффектов гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи - настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет - зато обнажается звуковая семантика, и простое название получает вид прозвища: «натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою *алебарду*, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку». Или: «Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные *лапки под апплике*». Последний случай - явная игра артикуляцией (повтор *лнк - плк*).

У Гоголя нет средней речи - простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формирует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В «Шинели» есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, когда все уже отдохнуло после департаментского скрипения перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неутомный человек...» и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и

ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: «шляпенок», «смазливой девушке», «прихлебывающая чай из стаканов с копейными сухарями» наконец - вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся *странными*, загадочными, необычно звучащими, поражающими слух - точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманными. Есть в «Шинели» и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль - сентиментально-мелодраматическая; это знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... *И долго потом*, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на дбу... *И в этих проникающих словах звенели другие слова... И закрывал себя рукою...* и т. д. В черновых набросках этого места нет - оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации¹.

Своим действующим лицам в «Шинели» Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление *бытовой* речи, как, например, у Островского (недаром Гоголь и читал иначе) - она всегда стилизо-

¹ Об этом месте говорит и В. Розанов - объясняя его как «скорбь художника о законе своего творчества, глян его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любителю, но ее презирает, ненавидит» (статья «Как произошел тип Акакия Акакиевича» в кн.: «Легенда о великом инквизиторе», изд-во М. В. Пирожкова, СПб., 1906, с. 279). И еще: «И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя рисующую неудержимо их руку, - какою-то припискою сбоку, позднее прилепленную наклейкой следует: «...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич...» и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа.

вана. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему гоголевской звукоречи и мимической артикуляции - она специально построена и снабжена комментарием: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предложениями, наречиями и, наконец, *такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения*». Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует как контраст; бытовых оттенков в ней нет - житейская интонация к ней не подходит, она так же «выискана» и так же условна, как речь Акакия Акакиевича. Как всегда у Гоголя (ср. в «Старосветских помещиках», в «Повести о том, как...», в «Мертвых душах» и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента - неподвижно и раз и навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя его сказ. В «Шинели» сказ этот стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно произвольно высказывают «ненужные» детали: «по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова». Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: «Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда». Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления «характеристика» Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: «Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, *к сожалению*, о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок; но красотою, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испутивши какой-то особый голос». Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: «Где именно жил пригласивший чиновник, *к сожалению*, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде». Если к этой фразе присоединять все многочисленные «какой-то», «к сожа-

лению, немного известно», «ничего неизвестно», «не помню» и т.д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется и от главного анекдота и вставляет промежуточные «говорят, что»; так, вначале о просьбе от одного капитан-исправника («не помню, какого-то города»), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титульном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из «канцелярского анекдота» о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: «Анекдот был первой мыслию чудной повести его "Шинель"», - сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ее название было - «Повесть о чиновнике, крадущем шинели», и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большею стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: «Право, не помню его фамилии», «В существе своем это было очень доброе животное» и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

3

Проследим теперь самую эту смену - с тем чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели». Каков же «сценарий» этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв резкую перемену тона. Деловое вступление («В департаменте») внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации - первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступ-

лениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный («не помню, какого-то города», «какого-то романтического сочинения»). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале тон: «Итак, в *одном департаменте служил один чиновник*». Однако этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою роль - и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно звучащим и почти бессмысленным словом («геморридальный»), он замыкает этот ход мимическим жестом: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот («Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом *произошло* все это»), производят впечатление игры с повествовательной формой - недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток «издевательств» - в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: «но ни одного слова не отвечал...», когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные «и» и особый порядок слов: «И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... И много раз содрогался он...»). Получается нечто вроде приема «сценической иллюзии», когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в «Ревизоре» - «Над кем смеетесь? над собою смеетесь!» или знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорился...»). У нас принято понимать это место буквально художественный прием, превращающий коми-

ческую новеллу в гротеск и подготовляющий «фантастическую» концовку, принят за искреннее вмешательство «души». Если такой обман есть «торжество искусства», по выражению Карамзина¹, если наивность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность - совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура «Шинели», весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения - что ни одна фраза художественного произведения не *может* быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное - не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем *нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики. Искусность и искусственность гоголевского приема в этом отрывке «Шинели» особенно обнаруживается в построении ярко мелодраматического каданса в виде примитивно-сентиментальной сентенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...».

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после эпизода Гоголь возвращается к прежнему то деланно деловому, то игривому и небрежно

¹ «Истинное богатство языка состоит...» - Карамзин Н.М. Избр. соч. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 144.

болтливому тону, с каламбурами вроде: «тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы». Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает «пучиться», Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: «Даже в те часы, когда...» и т. д. Тут в целях того же гротеска использована «глухая», загадочно серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающая неожиданно просто - ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой энергии между длительным подъемом («когда... когда... когда») и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому «обману» комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт «Шинели»: «Так протекала мирная жизнь человека...» и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию «Шинели» как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорился...»), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни¹, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно

¹ «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик...» и т. д. («Старосветские помещики»). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород - фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертёж «Шинели». Тут дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое¹ - одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) - не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически замкнутый, *свой*: «Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир...* Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало»². В этом мире - свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием - и Гоголь даёт гротескную формулу: «он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*».³ И ещё: «как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке». Маленькие детали выдвигаются на первый план - вроде ногтя Петровича, «толстого и крепкого, как у черепахи череп», или его табакерки - «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки»⁴. Эта гротескная гиперболизация разворачивается по-

¹ «Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями» («Старосветские помещики»).

² «Жизнь их скромных владетелей так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти; желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (там же).

³ В чёрновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: «нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель».

⁴ Наивные люди скажут, что это - «реализм», «быт» и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке общено много, а о самом Петровиче - только что он пил по всем праздникам,

прежнему на фоне комического сказа - с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: «Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Или: «Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом»¹. Или еще: «Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капелдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставитья обыкновенный письменный стол». Рядом с этим проходят фразы «от автора» - в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: «А может быть, даже и этого не подумал, - ведь нельзя же залезть в *душу человеку* (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает» (игра с анекдотом - точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение, - с чередованием комических и трагических подробностей, с внезапным «наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух»², с непосредственным переходом ко всяким мелочам (перечисление наследства: «пучок гусиных перьев, десь белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот») и, наконец, с заключением в обычном стиле: «Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть». И после всего этого - новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к «гуманному» месту: «И Пе-

и о жене его - что она *была* и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания, - отодвинуть на задний план.

¹ Курсив Гоголя.

² В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура - постоянное явление в языке Гоголя.

тербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо - никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» и т. д.

Конец «Шинели» - эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Наивные ученые, усмотревшие в «гуманном» месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением «романтизма» в «реализм». Им подсказал сам Гоголь: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание». На самом деле конец этот несколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть. Наоборот - там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это новый «обман», прием обратного гротеска: «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» - и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте».

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в «Ревизоре» пропадает Хлестаков - и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

(Печатается по кн.: *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Т. 1-2. Пг., 1919. С. 151-165*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

О формальном методе

Багрий А.В. Формальный метод в литературе. Вып. 1. Владикавказ, 1924.

Богатырев П., Якобсон Р. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.

Виноградов В.В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 3.

Выготский Л.С. Искусство как прием // Психология искусства. М., 1976.

Жирмунский В. "Вокруг поэтики ОПОЯЗа" и "К вопросу о формальном методе" // Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Медведев П.Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. М., 1993.

Милехина Г. Ю.Н.Тынянов и формальная школа в литературоведении 20-х гг. // Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н.К.Крупской. Т. 4. Вып. 1. М., 1957.

Петровский М.А. Морфология новеллы // "Ars Poetica". 1. М., 1927; а также в кн.: Учебный материал по анализу произведений художественной прозы. Тарту, 1979.

Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.

Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б.М.Эйхенбаума и Ю.Н.Тынянова. Л., 1926.

Русская речь: Сб. статей / Под ред. Л. В. Щербы. Пг., 1923.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930.

Томашевский Б.В. Формальный метод // Современная литература: Сб. статей. М., 1925.

Томашевский и Московский лингвистический кружок // Труды по знаковым системам, 9. Тарту, 1977.

Художественная форма: Сб. статей / Под ред. А.Г.Циреса. М., 1927.

Шкловский В.Б. Искусство, как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917.

Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983.

Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т. 1-2. М., 1966.

Шкловский В. Розанов. Пг., 1921.

Шкловский В.Б. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Пг., 1921.

Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о стихе. М., 1981.

Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о "формалистах" // Печать и революция. 1924. № 5.

Эйхенбаум Б.М. Теория формального метода // Червоний шлях. 1926. № 7-8; а также в его кн.: Литература. Л., 1927.

Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.

Ярхо Б.И. Нахождение доминанты в тексте // Хрестоматия по теоретическому литературоведению, 1. Тарту, 1976.

Ars poetica. 1: Сб. статей / Под ред. М.А.Петровского. М., 1927.

Основные источники для изучения "формальной школы" (библиографии)

Айзенисток И.Я., Каганов И.Я. Указатель работ по поэтике на русском языке (1900-1922) // Мюллер-Фрейнфельс Р. Поэтика. Харьков, 1923.

Балухатый С.Д. Указатель новейшей избранной литературы по поэтике. // Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930.

Балухатый С. Теория литературы. Аннотированная библиография. I. Общие вопросы. Л., 1929.

Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии. М., 1965.

Поэтика. Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств. № 1-4. Л., 1926-1929.

Роговин В. Идеино-эстетические дискуссии 20-х годов. (Библиографические материалы) // Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.

Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. (Общие работы). Книги и статьи 1917-1962 гг. М., 1966.

Критика формализма в официальном советском литературоведении

Ивлев Д.Д. Формальная школа и проблема единого целостного анализа художественного произведения // Актуальные проблемы теории и истории литературы XX века. Рига, 1966.

Машинский С. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении // Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.

Сухих С.И. О судьбах русского формализма // Жанры советской литературы. (Вопросы теории и истории). Горький, 1968.

Храпченко М.Б. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований // Русская литература. 1973. № 1.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Терминологическая система ОПОЯЗа ("остранение", "обрамление", "сказ", "торможение", "педализация") как язык новой поэтики.

2. Как понимать определение произведения искусства как "суммы приемов"?

3. Что такое фабульно-материальная и сюжетно-повествовательная функции искусства?

4. Как понимали "материал искусства" формалисты и как из него "делается" произведение искусства?

5. Как понимать слова Шкловского о том, что "композиция - это отношение материалов"?

6. Какие идеи формалистов получили новую трактовку в трудах структурно-семиотической школы?



БОРИС ВИКТОРОВИЧ ТОМАШЕВСКИЙ (1890 - 1957)

Один из классиков русского литературоведения XX века. Вошел в историю русской культуры прежде всего как один из основателей отечественной академической текстологии, пушкинист и специалист по русско-французским литературным взаимосвязям (XVIII-XIX вв.). В качестве теоретика литературы Б.В.Томашевский особенно много внимания уделил вопросам стиховедения, поэтики и стилистики. Его курс лекций (изложенный в книге "Теория литературы", выдержавшей несколько переизданий) до сих пор является одним из лучших описаний основных понятий поэтики и стилистики (особенно вопросов композиции, мотива, темы и сюжета). Научная деятельность Томашевского проходила в русле научной полемики вокруг проблем, поднятых "формальной школой". Как один из ее активных участников, он остро чувствовал, что в языке есть все то же самое, что и в поэзии, "кроме самой поэзии". Проблеме отделения "поэзии" от "языка" и изучения поэтики - созданию науки о поэтическом слове - и посвящена книга Томашевского "Теория литературы".

Достоинство этой работы в том, что ученый одновременно выполнил две задачи: свел в один текст наиболее крупные достижения литературоведения, обобщив достижения формалистов, и впервые зафиксировал формально рождение поэтики, науки о литературе. Ни один из текстов самих формалистов не может считаться вполне исчерпывающим их концепцию. Отчасти и потому, что формализм методологически разношерстен, он не столько концепция, сколько общий подход, рождающий десятки разных методов и концепций. Отсюда ясно, что никакой пуританской чистотой книга Томашевского отличаться не могла, сводя воедино все

самое современное и интересное, что было сделано в литературоведении к концу 1920-х гг., с точки зрения автора, конечно, научные симпатии которого отчетливо видны. До сих пор нам нечего поставить рядом с книгой Томашевского, не утратившей своего значения даже после отмены или ревизии многих ее положений "мифологами" и "структуралистами". До сих пор формулировки Томашевского можно встретить в литературоведческих трудах, со ссылками и без ссылок, подчас бессознательно процитированные (усвоенные из третьих текстов). Особенно сильны в книге главы, посвященные общей теории литературы и анализу стиха. В своей книге Томашевский зафиксировал определенное состояние науки в отношении ее корневых понятий: темы, фабулы, сюжета, мотива, образа.

Под темой Томашевский понимает то, о чем говорится в литературном произведении, тема является единством значений отдельных элементов произведения: "Можно говорить о теме всего произведения, о темах отдельных частей" При выборе темы, указывает Томашевский, большое значение имеет авторское стремление найти "актуальную тему", для того чтобы обеспечить внимание читателя к тексту. Иногда автор во введении (так делал Ф.М.Достоевский) или в заключении (например, А.С.Пушкин в "Евгении Онегине") декларировал свой выбор темы, защищал его и утверждал ее важность. Тема суммирует словесный материал, над которым работает писатель, создавая свое произведение. Под фабулой понимается "совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении" Томашевский поясняет: "Кратко выражаясь, фабула - это то, "что было на самом деле", сюжет - то, "как узнал об этом читатель"". Сюжет по этому параметру противостоит фабуле: "там все те же события, но в их изложении в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них". Мотив - это тема неразложимой части произведения. В этом смысле, конечно, "каждое предложение обладает своим мотивом". Развивая концепцию мотива как "неразложимой части произведения" (А.Н.Веселовский), автор "Теории литературы" разделяет мотивы на связанные (нельзя опустить без нарушения фабульной основы произведения) и несвязанные (можно убрать без нарушения фабулы), а также динамические (меняющие сюжетную ситуацию) и статические (не влияющие на сюжетную ситуацию).

Не все в "Теории литературы" бесспорно. Она по-прежнему находится в центре внимания: и как один из лучших текстов о поэтике, созданный в русском литературоведении, и как постоянный объект критики, создавая основу для научной дискуссии. Сегодня как анахронизм звучит утверждение Томашевского, что "нет твердой грани между речью фактической и литературной". Это определенно обозначено в трудах ученых Пражского лингвистического кружка и Тартуской школы. По-новому сегодня звучат и ключевые понятия теории Томашевского - сюжет, фабула, мотив.

К сильной стороне книги Томашевского необходимо отнести его стремление избавиться от предвзятости и научных догм. Ему принадлежит плодотворная и до сих пор не вполне принятая идея о том, что в восприятии литературного текста, равно как и при его создании, важную роль играют зрительные формы. Перемены шрифтов, деление на абзацы, разделение строк черточками "все это дает зрительные указания, дающие опору восприятию построения произведения" Некоторые поэты, например, А. Белый, сознательно пользуются пространственным расположением слов на странице как художественным приемом ("Котик Летаев"). Искания такого рода были популярны в Европе. Томашевский указывает, например, на книгу Ильи Здановича, изданную в 1923 г. в Париже и "состоящую из прихотливого набора разных шрифтов". Многие писатели активно использовали графические образы в работе над литературным произведением (А.С.Пушкин, Ф.М.Достоевский, В.Маяковский, Б.Пильняк и др.).

В истории русской науки о литературе Б.В.Томашевский занимает уникальное положение учёного, внимательно проштудировавшего и написавшего развернутые рецензии на практически все наиболее крупные работы по теории и истории литературы (Жирмунского, Эйхенбаума, Тимофеева, Якобсона и др.).

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭТИКИ

Задачей поэтики (иначе - теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование.

Литература или словесность - как показывает это последнее название - входит в состав словесной или языковой деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т.е. к лингвистике. Имеется целый ряд пограничных научных проблем, которые можно одинаково отнести как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы. Однако имеются специальные вопросы, принадлежащие именно поэтике. Языком, словом мы пользуемся постоянно в общении в целях человеческого общения. Практическая эра применения языка это обыденные "разговоры". В разговоре язык является средством сообщения, и наше внимание и интересы обращены исключительно на сообщаемое, "мысль"; словесной же формулировке мы обычно уделяем внимание лишь постольку, поскольку стремимся точно передать собеседнику наши мысли и наши чувства, и для этого подыскиваем выражения, наиболее соответствующие нашей мысли и эмоциям. Выражения творятся в процессе произнесения и забываются, исчезают после того, как достигают цели - внушения слушателю требуемого. В этом отношении практическая речь неповторима, ибо она живет в условиях ее создания; ее характеристики и форма определяются обстоятельствами данного разговора, взаимоотношением говорящих, степенью их взаимного понимания, возникающими в процессе разговора интересами и т.п. Поскольку неповторимы в целом условия, вызывающие разговор, постольку неповторим и самый разговор. Но в словотворчестве имеются и такие словесные конструкции, значение которых не зависит от обстоятельств их произнесения, формулы, которые, раз возникнув, не отмирают, повторяются и сохраняются с тем, что могут быть снова воспроизведены и при новом воспроизведении не теряют своего первоначального значения. Такие *фиксированные* - сохраняемые словесные конструкции мы называем литературными произведениями. В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением. Таковы изречения, пословицы, поговорки и т.п. Но обычно под литературными произведениями подразумеваются конструкции несколько большего объема.

Закреплять систему выражений произведения - иначе говоря, его *текст* - можно различно. Можно закреплять речь в письменной форме или печатной - тогда мы получаем письменную литературу; возможно запоминание текста наизусть и изустная передача

его - тогда мы получаем устную литературу, получающую свое развитие главным образом в среде, не знающей письменности. Так называемый фольклор - народная изустная литература - сохраняется и возникает преимущественно в словах, чуждых грамотности.

Таким образом, литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения¹ и 2) закреплённой неизменностью текста. Литература есть самоценная фиксированная речь.

Самый характер этих признаков показывает, что твердой границы между речью практической и литературой нет. Часто мы фиксируем свою практическую речь, имеющую случайный и временный характер, по условиям ее передачи собеседнику. Мы пишем письмо тому, к кому не можем непосредственно обратиться с живой речью. Письмо может быть литературным произведением, но может им и не быть. С другой стороны, литературное произведение может остаться незафиксированным; создаваясь в момент его воспроизведения (импровизация), оно может исчезнуть. Таковы импровизированные пьесы, стихи (экспромпты), ораторские речи и т. п. Играя в человеческой жизни ту же роль, что и чисто литературные произведения, исполняя их функцию и принимая на себя их значение, эти импровизации входят в состав литературы, несмотря на свой случайный, преходящий характер. С другой стороны, и независимость литературы от условий ее возникновения следует понимать ограничительно: не надо забывать, что всякая литература неизменна лишь в более или менее широких пределах исторической эпохи и понятна для населения определенного культурного и социального уровня.

Не буду умножать примеров пограничных языковых явлений; я хочу этими примерами лишь указать на то, что в явлениях, подобных поэтике, нет нужды стремиться строго юридически разграничить изучаемые области, нет необходимости подыскивать математические или естественнонаучные определения. Достаточно, если имеется ряд явлений, несомненно принадлежащих к изучаемой области, - наличие же явлений, только *более* или *менее* обладающих отмеченным признаком, так сказать, стоящих на границах изучаемой области, не лишает нас права изучать эту область явлений и не может порочить избираемого определения.

¹ Взаимоотношение между литературой и произнесением будет рассмотрено в дальнейшем.

Область литературы не едина. В литературе мы можем наметить два обширные класса произведений. Первый класс, к которому принадлежат научные трактаты, публицистические произведения и т.д., обладает всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека. Научный или учебный трактат имеет целью сообщить объективное знание о чем-либо действительно существующем, политическая статья имеет целью побудить читающего к какому-нибудь действию. Эта область литературы именуется *прозой* в широком смысле этого слова. Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей, явной целью. Типичной чертой этой литературы является трактовка предметов вымышленных и условных. Если даже автор и имеет целью сообщение читателю научной истины (популярно-научные романы) или воздействовать на его поведение (агитационная литература), то делается это *посредством* возбуждения иных интересов, замкнутых в самом литературном произведении. В то время, как в прозаической литературе объект непосредственного интереса всегда лежит вне произведения, - в этой второй области интерес направлен на самое произведение. Эта область литературы именуется *поэзией* (в широком смысле).

Интерес, пробуждаемый в нас поэзией, и чувства, возникающие при восприятии поэтических произведений, психологически родственны интересу и чувствам, возбуждаемым восприятием произведений *искусства*, музыки, живописи, танца, орнамента, - иначе говоря, этот интерес является эстетическим или художественным. Поэтому поэзия именуется также *художественной литературой*, в противоположность прозе - *нехудожественной литературе*. Этими терминами мы и будем пользоваться преимущественно, ввиду того, что слова "поэзия" и "проза" имеют еще другое значение, которым часто придется пользоваться в дальнейшем изложении.

Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется *риторикой*; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений, - *поэтикой*. Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы.

Не одна поэтика изучает художественную литературу. Существует ряд иных дисциплин, изучающих тот же самый объект. Дисциплины эти отличаются друг от друга подходом к изучаемым явлениям.

Исторический подход к художественным произведениям дает история литературы. Историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других индивидуальных явлений. Анализируя отдельные части и стороны произведения, он стремится лишь к пониманию и интерпретации целого. Это изучение восполняется и объединяется историческим освещением изучаемого, т.е. установлением связей между литературными явлениями и их значения в эволюции литературы. Таким образом, историк изучает группировку литературных школ и стилей, их смену, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и их произведений. Описывая общий ход развития литературы, историк интерпретирует это различие, обнаруживая причины данной эволюции, заключающиеся как внутри самой литературы, так и в отношении литературы к иным явлениям человеческой культуры, в среде которых литература развивается и с которыми находится в постоянных взаимоотношениях. История литературы является отраслью общей истории культуры.

Иной подход - теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению*, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются *приемы* подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики. Если внимание обращено на исторический генезис, на происхождение этих приемов, то мы имеем *историческую поэтику*, которая прослеживает исторические судьбы таких изолируемых в изучении приемов¹.

Но в *общей поэтике* изучается не происхождение поэтических приемов, а их *художественная функция*. Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т.е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается. В общей поэтике функциональное изуче-

¹ Если генезис приемов и произведений рассматривается в пределах индивидуального творчества, мы имеем "психологию творчества", решающую вопросы, как и почему данный писатель творил.

ние литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений.

Тем не менее, хотя методы и задачи теоретического изучения существенно отличаются от методов и задач исторических дисциплин, в поэтике всегда должна присутствовать эволюционная точка зрения. Если в поэтике не является существенным вопрос об историческом значении литературного произведения в целом, рассматриваемого как некоторая органическая система, то изучение и интерпретация непосредственного художественного эффекта всегда должна производиться на фоне привычного, исторически сложившегося применения данного приема. Один и тот же прием меняет свою художественную функцию в зависимости, например, от того, является ли он признаком литературного модернизма и ощущается как непривычный, нарушающий традицию, или же он является элементом этой традиции, признаком "старой школы".

Имеется еще один подход к литературным произведениям, представленный в *нормативной поэтике*. Задачей нормативной поэтики является не объективное описание существующих приемов, а оценочное суждение о них и предписание тех или иных приемов как единственно закономерных. Нормативная поэтика имеет целью научить, как следует писать литературные произведения. Каждая литературная школа имеет свои взгляды на литературу, свои правила и, следовательно, - свою нормативную поэтику. Литературные кодексы, выражающиеся в литературных манифестах и декларациях, в направленной критике, в исповедуемых различными литературными кружками системах убеждений, и представляют собою различные формы нормативной поэтики. История литературы является отчасти вскрытием реального содержания нормативной поэтики, определяющей бытие отдельных произведений и эволюцию этого содержания в сменах литературных школ.

То, что называлось "поэтикой" к началу XIX века, представляло собою смешение проблем общей и нормативной поэтики. "Правила" не только описывались, но и предписывались. Эта поэтика в сущности была нормативной поэтикой французского классицизма, установившейся в XVII веке и господствовавшей в литературе на протяжении двух веков. При относительной медленности литературной эволюции эта поэтика могла казаться незыблемой для современников, и ее требования могли казаться присущими самой природе словесного искусства. Но в начале XIX века произошел литературный раскол между классиками и романтиками,

возглавлявшими новую поэтику; за романтизмом пришел натурализм; затем в конце века символизм, футуризм и т.д. Быстрая смена литературных школ, особенно заметная в настоящее время, являющееся революционным во всех областях человеческой культуры, доказывает иллюзорность стремления найти всеобщую нормативную поэтику. Всякая литературная норма, выдвигаемая одним течением, обычно встречает отрицание в противоположной литературной школе. Несмотря на то, что каждая литературная школа обычно претендует на то, что именно ее эстетические принципы являются общеобязательными, - с падением литературного влияния школы падают и ее принципы, заменяемые новыми в новом течении, приходящем на смену старого. Строить сейчас какую бы то ни было нормативную поэтику, претендующую на устойчивость, - нельзя, так как кризис искусства, выражающийся в быстрой смене литературных течений и в изменчивости их, еще не миновал.

Здесь мы не будем ставить себе нормативных задач, довольствуясь объективным описанием и интерпретацией литературного материала, т.е. ограничимся вопросами общей поэтики.

В выборе материала мы будем обращаться, главным образом, к литературе XIX века, как наиболее близкой нам. Мы будем по возможности избегать обращения к литературному материалу до XVII века, ибо именно с XVII века в Европе начинается история новой литературы, начинается непрерывная передача литературной традиции из поколения в поколение, и лишь немногие произведения, созданные раньше, оказывают свое воздействие на творчество позднейших эпох, да и эти произведения (как, например, античная литература, литература восточных народов) настолько видоизменяются, преломляясь сквозь условную интерпретацию новейшего времени, что трудно говорить о непосредственном и целостном их воздействии на литературную традицию.

КЛАССИФИКАЦИЯ ПРОБЛЕМ СТИЛИСТИКИ

Всякая речь состоит из слов, организованных во фразовые единства. Изучая выражение, мы должны обратить внимание на выбор самых слов и на способ их объединения.

Вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи, рассматривает *поэтическая лексика*. Она изучает *словарь* произведения и пользование этим словарем - оттенки зна-

чений, вносимых автором в употребляемые им слова, и комбинирование этих значений.

Поэтический синтаксис рассматривает способ сочетания отдельных слов в предложениях, т.е. так называемые *обороты речи*; при этом учитывается выразительное значение этих оборотов.

Следует принять во внимание, что иногда выразительность речи достигается путем *звукового подбора* словесного материала. Из равновозможных выражений избирается то, самое звучание которого, независимо от значения слов, является осязаемым и значащим свойством речи. Часть стилистики, изучающей принципы звуковой организации речи, именуется *эвфонией*.

Поэтическая лексика, поэтический синтаксис и эвфония и являются тремя отделами, исчерпывающими проблемы поэтической стилистики.

Поэтическая лексика

Наша речь представляет собой расчлененный звуковой поток. Звуки объединяются в некоторые единства, сочетающиеся, в свою очередь, между собою. Наименьшие звуковые единства, осязаемые нами как отдельные члены речи, есть слова. В произношении мы выделяем слова из фраз, делая на каждом слове более или менее сильное ударение. В письме мы слово от слова отделяем пробелом. Таким образом, уже механизм нашей устной и письменной речи дает нам представление о словах как некоторых самостоятельных единствах. Но в основе нашего механического членения речи лежат представления, связываемые нами с речевым процессом. Каждое слово является центром особого представления, отдельного элемента мысли, заключенной в речи. Только слово в целом вызывает самостоятельное представление, - части слова такого представления не вызывают¹. Возьмем предложение: "Сегодня

¹ Следует отметить, что слово, выделяемое путем осмысления фразы, не всегда своими границами совпадает с членением произносительным или графическим. Например, "в лесу" произносится в одно слово, - пишется в два. Слово "не знаю" звучит как одно, пишется как два слова. В смысловом отношении "не знаю" так же относится к "знаю", как "незнание" к "знание", меж тем в первом случае мы имеем два графических слова против одного, во втором - одно против одного. Там, где необходимо различить, про какой способ членения идет речь, различают слово фонетическое (раздельно произно-

хорошая погода”. Первое слово вызывает в нас временные представления. Сопоставляя это с фразой: “Сегодня я иду в театр”, мы видим, что это представление о времени обще обоим фразам, и носитель этого общего представления есть слово “сегодня”. Слово “хорошая” вызывает в нас представление о чувстве удовлетворения (ср. “хорошая книга”) и т.д. Но сами по себе части этих слов никаких представлений не вызывают: например, звуки “хоро...” или “...года” бессмысленны, и подобозвучающие слова “хорошая”, “хороним”, “хоромы”, “погода”, “два года” по своим значениям несравнимы. Слово во фразе всегда соединено с определенным значением, имеет свой *смысл*. Отсюда не следует, что этим смыслом слово обладает само по себе. Слов вне фразы не существует, — отдельные слова мы встречаем только в словарях. Но учимся языку и свыкаемся с языком мы не по словарям, а в живой речи, т.е. воспринимаем фразы. Точное значение, полный смысл слово имеет только во фразе. Достаточно переместить слово из одного словосочетания в другое, чтобы значение его несколько изменилось. “Хорошая погода”, “хорошая трепка” — здесь слово “хорошая” значит весьма разное. “Сегодня хорошая погода”, “сегодня воскресенье”, “сегодня я иду в театр”, — слово “сегодня” здесь имеет три оттенка значения: в первом случае оно обозначает неопределенный промежуток времени, ныне длящийся и, по всей вероятности, выходящий за временные пределы дня (“сейчас хорошая погода и, вероятно, весь день будет хорошая погода!”), во втором случае мы имеем точный промежуток времени, продолжающийся ровно 24

симое), слово графическое (которое отдельно пишется) и слово семантическое (имеющее отдельное значение).

Возможны случаи, когда семантическое слово слагается из нескольких фонетических и графических слов. Таковы сложные имена и термины: Нижний Новгород, Большая Медведица, железная дорога. В этих сочетаниях не два центра образования представления, а по одному на каждую словесную группу. Понятие, вызываемое сочетанием “железная дорога”, не совпадает с сочетанием понятий, вызываемых словами “железная” и “дорога” (т.е. “железная дорога” не есть “дорога, сделанная из железа”). Так в одной газете мамонт был назван “полезным ископаемым”. Комизм такого именованья заключается в том, что автор заметки понял сочетание “полезное ископаемое” как два семантических слова “полезное” (мамонт, конечно, никому вреда не причиняет и полезен для науки) и “ископаемое” (“ископаемое животное”, т.е. вымершее и находимое при раскопках), в то время как сочетание “полезное ископаемое” есть одно семантическое слово, обозначающее добываемые в промышленных целях в рудниках минералы, уголь и т.д.

часа, в третьем случае - только небольшой промежуток времени, входящий в сегодняшний день (например: "в театр я иду вечером, в 8 часов"). В каждой фразе слово имеет свои смысловые ассоциации. Если мы искусственно выделяем слово и сосредоточиваем на нем свое внимание, то вместо точного значения мы получаем множество *возможных*, потенциальных смысловых ассоциаций. Эти смысловые ассоциации напоминают средство химического атома. Атом водорода - не есть какая-то химическая реальность. Отдельно он в природе не существует. Но, соединившись с другим атомом водорода, он даст газ - водород, в других соединениях он даст воду, в иных - нашатырь и т.д. В некоторые же соединения он войти неспособен. Точно так же и слово - в одни соединения оно входит и дает смысл, в другие - оно не способно войти. Анализируя эти ассоциации - то, что мы чувствуем, думая об отдельном слове, мы иногда находим общее в его смысловых возможностях. Это общее мы называем *основным "значением"* Иногда этих значений может быть несколько. Например, слово "земля" может обозначать и планету, на которой мы живем, и почву, по которой мы ходим (в этом смысле в фантастических романах, рисующих жизнь на иных планетах, можно прочесть, что на Марсе ходят по земле), и то, из чего эта земля состоит ("жирная, тощая земля", "химический состав земли"), и, наконец, некоторую территорию ("и земли отдавал в залог" "открывать новые земли"). Видоизменение этих первичных значений, признаки, возникающие при осмыслении слова во фразе, — являются *вторичными признаками значения*. Кроме того, со словом ассоциируется и представление о *лексической среде*, в которой оно употребляется; иные слова являются принадлежностью отдельных социальных групп (слова городские, "интеллигентские", крестьянские), или этнических (диалекты, областные слова и т.п.), или возникают в определенной бытовой обстановке (слова "официальные", вульгарные, фамильярные, технические, митинговые), или употребляются в определенных родах литературы (газетный лексикон, "поэтические слова", "прозаические" и т.п.); это представление о лексической среде дает *лексическую окраску* слова.

Из всех потенциальных смысловых ассоциаций слова некоторыми мы пользуемся преимущественно, к другим прибегаем сравнительно редко. Если мы соединяем слова по этим излюбленным, привычным ассоциациям, мы получаем *шаблонные фразы* - типич-

ная форма обыденной речи, вызываемой обыкновенными, привычными, повторяющимися бытовыми обстоятельствами.

Обычный способ создания художественной речи это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словами, является своеобразным новообразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации). При повторении аналогичных конструкций эта новизна может исчезнуть, мы можем привыкнуть к такому употреблению слова, и оно может войти в обиход с новым значением. Законы образования новых значений имеют много аналогичного с законами образования поэтической речи, и обычно на каждый прием художественного словоупотребления можно привести аналогичные примеры из истории языка, которые показывают, как слово приобретало в языке новые значения под действием тех же законов.

В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций.

Это подновление может достигаться путем перемещения слова в необычную лексическую среду или путем придания слову необычного значения. Эти два способа подновления лексики мы и рассмотрим.

1. Отбор слов различной языковой среды

Можно выражение сделать ощутимым, внедряя в речь слова, заимствуемые из чуждой лексической среды. На фоне чуждой среды такие слова будут обращать на себя внимание. При изучении этого явления следует учитывать *функцию* такого внедрения, которая зависит: 1) от бытовой роли той среды, из которой делается заимствование, 2) от отношения этой среды к языковому фону произведения, т.е. к той речи, в которую эти слова внедряются, 3) от литературной традиции в пользовании данным приемом, 4) от мотивировки этого внедрения, даваемой автором, и 5) от связанной с этим сюжетной роли приема (т.е. встречается ли это внедрение чужеродных слов в речи героев, в речи рассказчика, в определенные моменты повествования и т. д.).

Варваризмы. Варваризмом именуется внедрение в связную речь слов чужого языка. Наиболее простым случаем является внедрение иностранного слова в неизменной форме. Вот несколько примеров из "Евгения Онегина".

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как Dandy лондонский одет;
И наконец увидел свет.

Или:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу...
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести...

Или:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести)...

Или:

Приходит муж.
Он прерывает
Сей неприятный tete-a-tete.

Эти варваризмы мотивированы Пушкиным невозможностью перевести, т.е. отсутствием соответствующего слова в русском языке. Но это объяснение недостаточно. Если французские термины, привычные в образованном кругу русского общества 20-х годов, пользовавшемся в обиходе французским языком, и замещали свободно слова, отсутствующие в русском языке: tete-a-tete, comme il faut¹, то слова английские немедленно вызвали представления о том языке, из которого они заимствованы (“как dandy лондонский”, “в высоком лондонском кругу”), и их значение дополняется представлением о быте и нравах того народа, у которого они заимствованы. Кроме того, употребление этих слов наперекор существовавшей тогда русско-славянской традиции стихотворного языка

¹ Сравни в “Горе от ума”:

Ну как перевести Мадам, Мадмуазель,
Ужли сударыня!..

резко разбивало “торжественность” обычной стихотворной речи и вызывало впечатление непринужденного разговора.

Сравни:

Как быстрота, он не остыл -
Ты верен здесь, Джон Рид,
Сказав про то, что видел ты:
— Very good speed!

(Н. Тихонов)

Если речь густо насыщена варваризмами, то произведение называется “макароническим”. В макароническом стиле написано Мятлевым большое произведение “Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л’этранже” (1841).

Утро ясно иль фе бо;
Дня светило, ле фламбо,
Солнце по небу гуляет,
И роскошно освещает
Эн швейцарский пейзаж, -
То есть: фермы, дэ вилаж,
Горы вечно снеговые
И озера голубые,
На которых, же имажин,
Пироскаф, и не один, —
И пастушечки, бержеры;
Кель туалет! Что за манеры!
Что за складки а ля шаль!
Маленький шапо дэ пайль,
По колено только юбки -
Театральные голубки;
Одним словом, сз шарман!
Но не знаю я, коман
Путь умнее бы направить,
Чтобы дэ ла Севис составить,
Юн идэ почти комплект...

Здесь Мятлев, имитируя типичный для эпохи говор, перемешивающий русские слова с французскими, достигает особого комического эффекта неожиданностью словесных сочетаний.

Обычно варваризмы вводятся не в чистом, неизменном виде, а в усвоенном русской фонетикой и морфологией, т.е. звуки

иностранного языка заменяются соответствующими русскими, иностранные суффиксы также заменяются русскими.

Французское слово *résignation* превращается в русское “резиныция” (у Тургенева), английское *fashionable* в “фешенебельный” и т. д.

Чаще всего варваризмы встречаются именно в такой усвоенной языком форме. Например:

“Когда бы ты взглянул на нее, одетую в легкое платье, окруженную благовоной розовой атмосферой, веющей с *кассолета*, ты бы назвал ее воздушную полубогиней Пери...”

(Марлинский)

“Все это придало всей квартире вид *ложемента* богатой дамы *demi monde*'а, получающей вещи зря и без толку”.

(Лесков)

Функции варваризмов различны. Иногда варваризмы употребляются в поисках точного термина, отсутствующего в русском языке. Иной раз русское слово заменяется иностранным, чтобы освободить понятие от посторонних ассоциаций, связанных с русским словом (иностранные слова, не бытующие в русском языке, этих ассоциаций не имеют и звучат как более точное обозначение понятия), или привлечь внимание новизной выражения. Часто варваризмы употребляются для придания *местного колорита* речи. Так, например, кавказские термины в описаниях Кавказа:

“Турецкая *шал* обвивала под исподом надетый архалук из букетовой *термалайы*. Красные *шалвары* скрывались в верховые желтые сапоги с высокими каблуками” (Марлинский. Сравни кавказские термины в поэме Пушкина “Кавказский пленник” и у Лермонтова).

Этот “экзотизм” создается как варваризмами, так и собственными именами, накопление которых создает впечатление чего-то чуждого русскому быту:

От *Руцук* до старой *Смирны*,
От *Трапезунда* до *Тульчи*,
Скликая рать на праздник жирный,
Толпой ходили палачи.

(Пушкин)

Барон *д'Ольбах*, *Морле*, *Гальяни*, *Дидерот*
Энциклопедии скептический причет.
(Пушкин)

Но там, среди уединенья
Долин, тающих в горах,
Гнездятся и *балкар*, и *бах*,
И *абазех*, и *камуцинец*,
И *корбулак*, и *албазинец*,
И *чичереец*, и *шапсук*,
Пицаль, кольчуга, сабля, лук,
И конь, соратник быстроногий -
Их и сокровища и боги.
(Жуковский)

Иногда это делается для подновления звукового состава речи, поскольку иностранные слова и имена выделяются своими звуками из контекста. Таков последний пример.

Сравни:

Вдоль потоков, по равнинам,
Шли вожди от всех народов,
Шли *чоктосы* и *команчи*,
Шли *шошоны* и *омоги*,
Шли *гуроны* и *мэндэны*,
Дэлаверы и *могоки*,
Черноногие и *поны*,
Оджибвеи и *докоты*—
Шли к горам Большой Равнины,
Пред лицо Владыки Жизни.
(Бунин: "Песнь о Гаёявате",
перев. из Лонгфелло)

К числу варваризмов следует отнести так называемые "кальки", т.е. буквальные переводы иностранных выражений, вроде "иметь место" (*avoir lieu*), "сделать знакомство" ("*faire la connaissance*"), "выглядит из себя" ("*sieht aus*").

Сравни:

Брось, Мери, ей воды в лицо.
(Пушкин: "*jette de l'eau*")

Среди этих варваризмов следует отличать сознательно образованные от тех, которые привычны для языка автора (воспи-

танного на иностранном языке), и которые являются варваризмами по происхождению, а не по функции.

Как особый вид варваризмов следует отметить употребление иностранных суффиксов для русских словообразований. Так суффикс "изм" наряду с иностранными "реализм" "атеизм" дает "большевизм", суффикс "ат" наряду с "секретариат" дает "старостат" (совет старост). И здесь следует отличать суффиксы, усвоенные языком, от суффиксов, ощущаемых как иностранные.

По мере повторяемости варваризмы усваиваются языком и перестают быть *стилистическими варваризмами*, превращаясь в слова иностранного происхождения, заимствованные в различные эпохи культурных сношений у других народов: у греков ("акафист", "исполать" и др. слова культового назначения; позднейшего происхождения через западноевропейские языки - научная терминология - "география, логика, телефон"), у тюркских народов ("колпак"), у французов ("интерес", "консервировать" - последнее слово с немецким суффиксом), у итальянцев (преимущественно термины музыки: "серенада", "соната", "опера"), у немцев ("ранец", "штык", "флигель", "бухгалтер", "ратуша" - последнее собственно искаженное голландское: "rathuis") и т. д.

В зависимости от языка, откуда заимствуются варваризмы, они делятся на галлицизмы (французского происхождения), германизмы (немецкого происхождения), полонизмы (польского происхождения) и т. д.

Термины эти, характеризующие лексические варваризмы, применяются также и к синтаксическим конструкциям, заимствованным из иностранных языков. Об этом см. ниже в "поэтическом синтаксисе".

В русской литературе иногда возникало гонение на варваризмы, которые заменялись новообразованиями, "руссичизмами"; особенно памятна деятельность Шишкова, про которого Бенедиктов пишет:

Встань, возрадуйся, Шишков!
Не так твои потомки глупы;
В них руссичизм твоей души,
Твои родные "мокроступы"
И для визитов хороши.
Зачем же всё в чужой кумирне
Молиться нам?—Шишков! Ты прав,
Хотя—увь!—в твоей "ходырне"

Звук русский несколько дырав.
Тебя ль не чтить нам сердца вздохом,
В проезд визитный бросив взгляд
И зря, как грязно-бородат
Маркер трактирный с "шаропёхом"
Стоит, склонясь на "шарокат".
(*"Послание в визитах"*)

Диалектизмы. Диалектизмами именуется заимствования слов из говоров того же языка. Являясь по природе теми же варваризмами (поскольку границы между диалектами и языками не могут быть установлены точно), они отличаются лишь тем, что берут слова из говоров более знакомых и преимущественно нелитературных, т.е. не обладающих своей письменной литературой. При этом следует различать два случая: использование говоров этнических групп, или областных (*"провинциализмы"*), и использование говоров отдельных социальных групп.

Этнические диалектизмы, заимствуемые из разных наречий, употребляются обычно для придания *"местного колорита"* выражению. Кроме того, учитывая тот факт, что они берутся из говоров лиц, далеких от литературной культуры, здесь мы везде замечаем некоторое *"снижение"* языка, т.е. пользование формами речи, пренебрегаемыми в говоре среднего *"литературно образованного"* человека.¹

¹ Русский язык делится на три главные группы: великорусское наречие, белорусское (БССР и часть Смоленской губ.) и малорусское (украинское, УССР). Последние два наречия ныне развились в самостоятельные языки со своей литературой. Великорусское наречие делится на северно-великорусское (север и восток - Поволжье) и южно-великорусское (губ. Тульская, Орловская, Курская, Рязанская, Воронежская, Тамбовская, Донская область). Между ними узкой полосой тянется область переходного средневеликорусского наречия (через губ. Новгородскую, Тверскую, Московскую, Пензенскую). Наречия отличаются друг от друга в первую очередь произношением, затем запасом слов и синтаксисом. Главнейшие - преимущественно фонетические - особенности говоров следующие: в северных говорах *"окают"*, т.е. в словах, где пишется *"о"*, оно слышится и не под ударением (напр. *"вода"*); между гласными нет йота, т.е. говорят *"бываэт"* вместо московского *"бываийэт"* (*бывает*); после существительных обычно прибавляют *"от"*, *"та"*, *"ту"*, *"ти"* (*дом-от, изба-та, избу-ту, в избе-ти*). В южно-великорусских говорах *"акают"*, т.е. говорят *"вада"*; вместо *"г"* краткого (зврывного) произносят *"г"* длительное (фрикативное), которое слышится во всех говорах в старом произношении в словах *"благо, господь"*; в третьем лице глаголов произносят мягко *"ть"* - 208

Эти диалектизмы широкой струей влились в русскую литературу в 30-х годах в произведениях Даля, Погорельского и особенно Гоголя.

“И так всю беду эту свалили мы с плеч долой, спокутковали, как говорят на Украине”.

(Даль)

“Итак, казак мой откинулся от дивчины, с которой было женихался...”

(Даль)

Этими украинизмами или малоруссизмами Даль в цитируемых примерах не только старается передать местный колорит происходящего, но также имитирует *сказовую манеру* вымышленного рассказчика-украинца:

“Я сказал уже, что дело было на Украине, пусть же не пеняют на меня, что сказка моя пестра украинскими речами. Сказку эту прислал мне тож казак: Грицько Основьяненко, коли знавали его”.

(Даль. “Ведьма”)

Точно так же Гоголь мотивирует украинизмы говором рассказчика Рудого Панька.

Близко к диалектизмам (т.е. к словам, не употребляющимся нормально в говоре лиц, говорящих на общерусском литературном языке) стоят провинциализмы, т.е. слова и речения, проникшие в говор литературно говорящих горожан, но не получившие распространения по всей территории и употребляемые только в какой-нибудь одной местности. Много примеров можно найти, напр., в местных названиях животных, птиц, рыб и растений. Островский в пьесе “Бешеные деньги” так характеризует своего героя-провинциала Василькова;

“идеть, знают”. Русская литературная речь явилась в результате смешения церковно-славянского языка с живым московским говором (принадлежащим к средневеликорусскому наречию), с наслоением новых слов, вызванных потребностью новой культуры и образуемых или по образцу уже ранее существовавших слов (напр., “промышленность”, “трогательный”, “влияние”) или, чаще, заимствуемых у других языков (“газета”, “граммофон”, “почта”, “активный” и т. п.).

“Говорит слегка на “о”, употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги: *когда же нет* - вместо да; *ни, боже мой!* вместо отрицания, *шабёр* вместо сосед”

Несколько иную функцию имеют заимствования из говоров различных социальных групп. Таково, например, характерное использование так называемого мещанского “говора”, т.е. говора городских слоев, занимающих промежуточное положение между слоями, пользующимися литературным языком, и слоями, говорящими на чистом диалекте.

Купеческие персонажи в комедиях Островского обычно пользуются мещанским говором.

Обращаясь к мещанскому говору, писатели обычно отмечают следующую особенность лексики: мещанские слои тяготеют к усвоению чисто литературных слов (“образованных”), но, усваивая их, коверкают и переосмысляют.

Такое изменение слова с его переосмыслением именуется *народной этимологией*. Произведения, пользующиеся лексикой мещанских говоров, обычно широко употребляют лексику народных этимологий. Например:

“Бальзаминава. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские; я их много знаю, ты бы хоть их заучил когда на досуге. Послушаешь иногда на именинах, или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают,— просто прелесть слушать.

Бальзамино в. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть они мне и на пользу пойдут.

Бальзамино в а. Разумеется, на пользу. Вот послушай! Ты все говоришь: “Я гулять пойду!” Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: “Я хочу проминаж сделать!”.

Бальзамино в. Да-е, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Бальзамино в а. Про кого дурно говорят, это - мораль.

Бальзамино в. Это я знаю.

Бальзамино в а. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь,—как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше по-французски: “Гольтепа”.

Бальзамино в. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзамино в а. А вот, если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, - это “асаже” называется.

Бальзамино в. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...”

(Островский. “Свои собаки грызутся - чужая не приставай”)

“Сел тут левша за стол и сидит, а как чего-нибудь по-аглички спросить - не умеет. Но потом догадался: опять просто по столу перстом постучит, да в рот себе покажет, - англичане догадываются и подают, только не всегда того, что надобно, но он что ему не подходящее не принимает. Подали ему ихнего приготовления горячий студинг в огне; он говорит: - это я не знаю, чтобы такое можно есть, - и вкушать не стал - они ему переменяли и другого кушанья поставили. Также и водки их пить не стал, потому что она зеленая - вроде как будто купоросом заправлена, а выбрал, что всего натуральнее, и жлет курьера в прохладе за баклажечкой.

А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту ее рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публикейские ведомости описания, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел”.

(Лесков. “Левша” Сказ о Тульском косом Левше и о стальной блохе)

Здесь своеобразная лексика служит, во-первых, для создания *характеристичного сказового фона*. Самой лексикой (а также и синтаксисом) характеризуется рассказчик. С другой стороны, “народные этимологии” дают простор для смысловых сопоставлений (“клеветон” равняется фельетон и т. д.), производящих комический эффект. Особенно богат этими новообразованиями, мотивированными “народной этимологией”, язык Лескова: “Аболон полведерский”, “буреметры”, “ажидация”, “верояция”, “укушетка”, “водоглаз”, “тутамент” “граф Кисельвроде”, “Твердиземное море”, “долбица умножения” и т. д.

Отметим, что действительно обращающиеся в говоре “народные этимологии” сравнительно редко дают пример контаминации слов по их значению. Так, если вместо “керосин” говорят “карасин”, сближая это слово со словом “карась”, то никакой связи керосина с карасем никто не усматривает. Для искусственных, литературных “народных этимологий” характерна именно контаминация по смыслу, которая имеет комический эффект вследствие неожиданного сближения двух понятий: фельетон - клеветон (т.е. фельетон как форма газетной клеветы). Эта смысловая контаминация возможна и без мотивировки мещанским говором, напр.:

“Дорогойченко, Герасимов, Кирилов, Родов - какой *одноробразный пейзаж*”.

(В.Маяковский)

К этому же классу стилистических явлений, основанных на искажении речи, относится имитация русского говора ино-

странцев, плохо владеющих русской речью. Здесь обычно подчеркивается преимущественно фонетическое и морфологическое изменение слов, равно как и внедрение иностранной лексики в русскую речь:

“Ви получает казенный квартир, с дровами, с лихт (Licht—свет) и с прислугой, чего ви недостойн,— строго и ужасно как приговор прозвучал ответ Крестьяна Ивановича”.

(Достоевский)

Ср. обратное - искажение иностранной речи в устах русских:

“- Пуркуа ву туше, пуркуа ву туше, - закричал Антон Пафнутьич, спрягая с грехом пополам русский глагол *тушу* на французский лад.—Я не могу dormire в потемках”.

(Пушкин)

К области разновидностей диалектизмов следует отнести также употребление лексики профессиональных групп, а также говоров, возникающих в известной бытовой обстановке так называемых жаргонов (воровской жаргон, уличный “argot” и т.п.). Примеры подобного рода диалектизмов можно найти в морских рассказах Станюковича, в босаяцких рассказах Максима Горького и т.д. Вот образец имитации профессиональной лексики (медицинской) в одном из ранних рассказов Чехова:

“Роман доктора. Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то гесире: *feminam unam* и приданого *quantum satis*. Я так и сделал: взял *feminam unam* (двух брать не дозволяется) и приданого. Еще древние порицали тех, которые, женись, не берут приданого (Ихтиозавр, XII, 3). Я прописал себе лошадей, бельэтаж, стал пить *vinum gallicum rubrum* и купил себе шубу за 700 рублей. Одним словом, зажил *lege artis*. Её *habitus* неплох. Рост средний. Окраска на-кожных покровов и слизистых оболочек нормальна, подкожноклетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чистые. В сфере психических явлений заметно только одно отклонение: она болтлива и криклива. Благодаря ее болтливости я страдаю гиперестезией правого слухового нерва” и т. д.

К жаргонизмам примыкают и так называемые “вульгаризмы”, т.е. употребление в литературе грубых слов просторечия (“сволочь”, “стерва” и т.д.).

Например:

Нами
 лирика
 в штыки
 неоднократно атакована,
Ищем речи
 точной
 и нагой
Но поэзия—
 пресволоочнейшая штуковина,
Существует -
 и ни в зуб ногой.

(В. Маяковский)

Собственно говоря, именно в этой области различных “жаргонизмов” заключается стилистическое разнообразие прозаических произведений, которые в художественных целях пользуются теми формами живого разговорного языка, которые как бы “отстоялись” и привычны в определенных условиях жизни и в определенных слоях. С такой речью связывается представление об ее бытовых условиях, и художник прибегает к этому средству, или чтобы характеризовать описываемую среду, или складом речи обрисовать персонажей своего повествования, или - в пародическом использовании, - чтобы контрастом между темой и стилем произвести впечатление комизма или гротеска (уродливого, болезненного комизма).

Архаизмы. Архаизмами называются слова устаревшие, вышедшие из употребления.

Примером накопления архаизмов, заимствованных из лексики XVIII века, может служить следующее стилизованное под XVIII век письмо Горбунова:

“Присылаемая при сем персона суксессора в надлежащей конфиденции находиться у вас имеет и никому генерально оную не объявлять и от подлых всячески скрывать надлежит, дабы какой бездельный и мизерабельный человек, малодушием своим сатисфакции не учинил и в тайную канцелярию о сем не донес”.

Так как литературным языком в России до XVIII века был церковно-славянский, лексика которого была усвоена русским ли-

тературным языком и лишь постепенно отступала в употреблении перед русскими формами, - то типичными архаизмами являются *славянизмы*. Они являются признаками возвышенного стиля и в стихотворной речи XIX века почти неощутимы - в силу традиционности и привычности. Так, когда Пушкин писал:

Стояли *стогны* озерами,

то он не ощущал на фоне стихотворной речи особого архаизма слова "стогны". Но в пушкинской прозе это было бы уже архаизмом. Архаистический оттенок носят славянизмы в поэзии нашего времени, например:

Когда двух воль возносят окрыленья
Единый стон,
И снится двум, в юдоли разделенья,
Единый сон, —
Двум *алчущим* - над звездами разлуки
Единый лик, —
Коль из двух душ *исторгся* смертной муки
Единый крик
Се, он воскрес! - в их жертвенные слезы
Глядит заря . . .
Се, в мирт одет и в утренние розы
Гроб алтаря.

(Вячеслав Иванов)

Или

Молоть устали жернова:
Бегут испуганные *стражи*,
И всех *объемлет* призрак вражий
И *долу* гнутся дерева.

(А. Блок)

"Славянизмы" этого рода дают нам представление о традиции *высокого поэтического стиля*.

Славянский язык применяется в книгах религиозных - в библии, в богослужении и т. д. Часто к славянизмам прибегают для того, чтобы создать впечатление библейского стиля. В таком случае они становятся *библеизмами*. Так, в пушкинском стихотворении "Пророк" обильные славянизмы вызывают представление об языке библии:

Встань, пророк, и *виждь* и *внемли*,
Исполни волю моею,
И обходя моря и земли
Глаголом жги сердца людей.

Совершенно особо следует рассматривать те славянизмы, которые явились достоянием “приказного” стиля и до сих пор продолжают бытовать в канцелярском языке, для которого характерны слова и обороты вроде: “препровождая при сём”, “в ответ на какое отношение”, “согласно вашего распоряжения” и т.п.

Подобные славянизмы не повышают, а понижают стиль. От стилистических архаизмов следует отличать архаизмы в языке. В лингвистике архаизмом называют слово, принадлежащее к вымершей в языке группе и пережившее аналогичные ему слова. Так в русском языке сохранилось большое количество славянизмов, существующих иногда параллельно с их русскими эквивалентами. Например: гражданин - горожанин, надежда - надёжа (эта русская форма считается принадлежностью нелитературного диалекта), глава - голова, нрав - норв. Эти архаизмы обычно имеют иное значение, в сравнении с русским словом, относясь к области отвлеченных и “высоких” слов (ср. значения слов: глава, главный - голова, головной; преграда - перегорода).

Как и всякий лексический слой, славянизмы, будучи употреблены не в соответствующей обстановке, являются источником комического, пародического эффекта. На этом основывались, особенно в XVIII веке, авторы комических поэм, высоким слогом излагавшие вульгарно-комические происшествия.

Неологизмы. Неологизмами называются вновь образованные слова, ранее в языке не существовавшие. Пользуясь законами русского словообразования, мы можем по аналогии с существующими словами создавать новые слова так, что они будут понятны для восприятия. Употребление неологизмов, так называемое “словотворчество”, имеет широкое распространение в поэзии, причем функция новообразований многообразна, в зависимости от способа, каким создано это новое слово. Если слово создается по аналогии с архаистическими словами, то неологизм может сыграть роль архаизма. Например, если в стилизованное письмо вроде цитированного горбуновского ввести новообразование с французским корнем, то по аналогии с окружающими его словами оно приобре-

тает характер архаизма. Так, в следующих словах царя Берендея из “Снегурочки” Островского:

Небесными кругами украшают
Подписчики в палатах потолки
Высокие...

слово “подписчик” в значении “художник” является, вероятно, новообразованием Островского, но в ряду архаизированной лексики речей Берендея этот неологизм играет функцию архаизма.

Народные этимологии у Островского и Лескова, употребляемые как лексика мещанского говора, являются в большинстве случаев новообразованиями. Такими же новообразованиями с установкой на особенности говоров (псевдоварваризмы, мотивированные бытовым словоупотреблением) являются следующие примеры из Лескова:

“А-а! да у вас тут есть и школка. Ну, эта комнатка за то и *плохандрос*: ну, да для школы ничего”.

- Ну, вот и прекрасно: есть, господа, у нас пиво и мед, я вам состряпаю из этого такое *лампопо*, что... - Термосесов поцеловал свои пальцы и договорил: - язык свой, и тот, допивая, проглотите.

- Что это за ланпопо? - спросил Ахилла.

- Не ланпопо, а лампопо, - напиток такой из пива и меду делается!¹ (“Соборяне”).

Во всех этих случаях неологизмы вводятся как признак чужеродной лексики. Но часто неологизмы вводятся как лексика, свойственная языку самого произведения. Таковы, например, неологизмы Бенедиктова:

Кто ж идет на вал гремучий
Через молнию небес?
Это он - корабль могучий,
Белопарусный, плавучий
Волноборец - водорез!

¹ Слово “лампопо” образовано путем перестановки из слова “пополам”, начало и конец слова переставлены: прием, практикующийся в “тайных” языках - жаргонах.

“Прости!” я промолвил моей ненаглядной,
У ног ее брякнул *предбитвенный* меч...

У Бенедиктова встречаются новобразования вроде: “волнотечность”, “возмужествовать”, “головосек”, “запанцыриться”, “зуболомный”, “нетоптатель”, “сорвиголовный”, “чужеречить”, “яичность” и т. п.

В новейшее время культивировал стиховые неологизмы Игорь Северянин:

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен,
Я повсеградно озкранен,
Я повсесердно утвержден...

Неологизмы несут различную функцию. В периоды установления литературного языка неологизмы создаются в поисках новых слов для новых понятий. Так, много слов в литературный язык введено Карамзиным (например, слово “промышленность”).

Неологизмы Бенедиктова и Северянина, понятно, иное: это новообразования для именования старых понятий. Образуются они для обновления словесного выражения банальной формулы, во избежание речевого *шаблона*.

Впрочем, в неологизме вообще важна не столько его словесная функция как способ его образования. Для того чтобы неологизм был понятен, необходимо, чтобы он был образован при помощи так называемых “живых морфем”, т.е. морфем, значение которых в образовании слова донныне живо воспринимается, и которые, поэтому, в настоящее время образуют новые слова. В слове ощущается то, как оно сделано, из каких частей и морфем оно составлено и по какому принципу. Осмысляется самый образ создания слова - *поэтическая морфология*. И обычно каждая эпоха имеет свою поэтическую морфологию. Так, для начала XIX века (и даже раньше - для конца XVIII) характерны были составные прилагательные вроде постоянных гомеровских эпитетов (см. ниже) “розо-желтый”, “сребро-лазурный”, “быстро-бегущий”, “зеленокудрый”, “злато-бирюзовый” и т. п.

В неологизмах Бенедиктова особенно часто образование существительного от прилагательного, при помощи составного суффикса “ность”: “яичность”, “сладкопевность”, “разгульность”, “недолготечность”, ср. “неумягчаемость”. С другой стороны, обычны

глаголы от существительных на “ствовать” — “селадонствовать”, “рифмоплетствовать”, “возмужествовать”. Наряду с этими неологизмами, приобретают характер поэтических слов и уже ранее существовавшие в языке слова на “ность” и “ствовать” — “вечность”, “безумствовать”.

В поэтическом стиле иногда мы имеем отбор прилагательных — эпитетов с определенными суффиксами, — на “ивый” — “молчаливый”, “ревнивый”, “гульливый” и т.д., на “истый” — “лучистый”, “серебристый”, “волнистый” и т.п. Весьма характерны совершенно своеобразные неологизмы Хлебникова, сыгравшие большую роль в выработке языка современного футуризма.

Прозаизмы. Прозаизмом именуется слово, относящееся к прозаической лексике, употребленное в поэтическом контексте.

В поэзии весьма силен закон лексической традиции. В стихах живут слова, давно уже вышедшие из употребления в прозе, и, с другой стороны, в стихи с трудом проникают слова нового происхождения, имеющие полное право гражданства в прозаическом языке. Поэтому в каждую эпоху есть ряд слов, не употребляемых в стихах. Введение этих слов в стихи именуется прозаизмом:

Я снова жизни полн: таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(Пушкин)

Таковыми прозаизмами в начале XIX века были слова, имевшие поэтические синонимы. Например, слово “корова” в стихах заменялось словом “телица”, “лошадь” — “конь”, “глаза” — “очи”, “щеки” — “ланыты”, “рот” — “уста”¹. Поэтическая синонимика была канонизована стиховой традицией. Введение разговорного синонима почиталось за “прозаизм”. Таким же прозаизмом звучит в стихе употребление научного или технического термина.

Учение о подборе слов различной лексической окраски было развито еще Ломоносовым, делившим стиль на высокий, средний и низкий, в зависимости от употребления слов в литературе и в

¹ А.П. Сумароков писал: “в славенских наших книгах конь лошадью нигде не называется, и слово “лошадь” хотя и неисходимо нашему языку присвоено, однако всегда пребудет словом низким, как “кафтан” и все новые, несклассифицированные в наш язык, дикие слова”. Рассуждение это характерно для стилистики XVIII века.

быту. Конечно, разнообразие лексических стилей этими тремя классами не ограничивается.

Перечисленные здесь категории отбора слов по их лексической окраске далеко не исчерпывают всех случаев подобного отбора. Но принцип приема ясен: он состоит в отборе слов, ассоциируемых с определенной лексической средой.

В применении этого приема следует различать два случая. В первом художественная речь настолько насыщается словами одной лексической окраски, что эта окраска распространяется на всю речь в целом. Лексический стиль речи приобретает характер выдержанности и единства.

Такая речь с однообразной лексикой называется *стилизованной*, если избранный лексический стиль необычен в том литературном жанре, в котором применена речь. Так - рассказ Лескова или письмо Горбунова - являются стилизациями. Стилизация требует не только лексического отбора, но и синтаксиса, собственного избранному лексическому стилю. В основе стилизации лежит подражание чужому языку.

Если стилизация сопровождается комическим осмыслением лексического стиля, мы имеем *пародию стиля*. Пародичность достигается несоответствием стиля и тематического материала речи (например, языком XVII века описывать современные нам события) или другими какими-нибудь средствами комического контраста. В рассказе Лескова имеются элементы пародии, что гармонирует с сатирическим сюжетом.

В настоящее время весьма распространена стилизация под разговорный язык различных социальных слоев. Образцом такой стилизации являются рассказы Зощенко.

Вот пример такой стилизации из рассказа И. Бабеля из книги "Конармия" - "Письмо", где стилизуется письменная лексика рядового красноармейца:

"Любезная мама, Евдокия Федоровна Кордюкова. Спешу вам писать, что я нахожусь в красной Конной армии товарища Буденова, а также тут находится ваш кум Никон Васильевич, который есть в настоящее время красный герой. Они взяли меня к себе, в экспедицию Политотдела, где мы развозим на позиции литературу и газеты Московские Известия ЦИК'а, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный Кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочитать и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляхту, и я живу при Никоне Васильевиче очень великолепно".

Ср. соответствующие приемы (пользование провинциализмами) у Всеволода Иванова.

Часто лексический отбор по своей поэтической функции родственен цитате.¹

¹ Цитата. Иногда чужие слова внедряются в речь именно как чужие, с тем чтобы в восприятии речи ощущалась принадлежность этих слов не самому говорящему. Такие слова называются цитатами. Обычно цитатами являются не отдельные слова, а целые фразы, например: начальные стихи Пушкина из "Руслана и Людмилы":

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой —

есть цитата - перевод из Оссиана. Также Блок внедрял в свои стихотворения стихи Полонского, Майкова и др.

К цитатам прибегаем мы постоянно в разговорной речи, особенно охотно цитируем басни (например, "А Васька слушает да ест"), драматические произведения и т. д. Ср. прием цитирования в "Евгении Онегине" Пушкина:

"Роог Yoric! молвил он уныло,
Он на руках меня держал"
(гл. II, с. XXXVII; цитата из "Гамлета" Шекспира)

И мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
(гл. III, с. XXII; цитата из Данте "Lasciate ogni speranza")

И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!
(гл. VI, с. XI, первый стих - цитата из "Горя от ума" Грибоедова)

И вот: "свободная стихия", -
Сказал бы наш поэт родной, -
Шумишь ты, как во дни былые,
"И катишь волны голубые
И блещешь гордою красой!.."
(Тютчев, цитата из Пушкина)

Ср. обильные и обширные цитаты в романах Пильняка.

В применении цитат следует различать два случая: 1) применение чужих слов в точном значении, в каком их применил автор. Такое цитирование ти-

220

Иной характер имеют случаи, где чужеродная лексика случайна, слова с явно выраженной лексической окраской внедряются в речь, этой окраски не имеющей: слово контрастирует с лексическим фоном. Таковы случаи варваризмов (за исключением макаронического стиля, являющегося пародической стилизацией), изолированных прозаизмов в стихах и т. п.

При стилизации отдельные слова лишь поддерживают общее впечатление; при контрастном внедрении чужеродной лексики эти слова привлекают на себя внимание и приобретают большой смысловый вес.

2. Изменение значения слова (Поэтическая семантика. Тропы)

Слово получает точный смысл во фразе. В значительной части фраз слова так крепко спаяны и так взаимно определяются, что есть возможность вынуть из фразы отдельные слова без того, чтобы фраза потеряла смысл. В таком случае можно вместо вынутого слова вставить любое другое, и значение этого нового слова определится из контекста. Тот факт, что значение определяется часто именно контекстом, а не самим словом, доказывается наличием в разговорном языке слов без значения, или вернее - со всеобщим значением. Таково, например, слово "штука", заменяющее любое существительное, или "такой", заменяющее любое прилагательное. Во французском языке слову "штука" соответствует слово "un chose" (мужского рода, в отличие от осмысленного "une chose" "вещь"; "chose" употребляется и как прилагательное), от которого производится такой же универсальный глагол "choser", весьма употребительный в разговоре. Слова эти употребляются, когда говорящий затрудняется в выборе подходящего слова, смысл же определяется контекстом. Смысловая функция этих слов напоминает функцию местоимений, с той разницей, что местоимение употреб-

лено для научных работ. Другое применение - очень частое в поэзии - цитирование пародическое, когда чужие слова применяются в новом и неожиданном значении. Художественный эффект цитаты в том, что она вызывает представления о цитируемом произведении, и благодаря этому происходит сопоставление двух словесных рядов - цитируемого и цитирующего. То же самое происходит при лексическом отборе, где фон речи автора контрастирует с языком, так сказать, "цитируемым", языком, из которого делаются заимствования.

ляется вместо слова уже сказанного и значение его определяется этим сказанным словом, а эти нейтральные слова получают свое значение только из контекста. Без этих слов фраза разрушалась бы, как как для синтаксической законченности и спаянности не хватало бы составных частей фразы. Эти нейтральные слова заполняют пустое место и тем придают фразе закругленный - законченный вид. Контекст придает им значение. Таким же образом можно вообще заставить всякое слово обозначать то, чего оно в своем потенциальном значении не заключает, иначе говоря изменять основное значение слова. Приемы изменения основного значения слова именуются *тропами*. Когда мы имеем дело с тропом, то мы должны различать в нем *прямое* значение слова (его обычное употребительное значение) и *переносное*, определяемое общим смыслом всего данного контекста. Так, глаза мы можем назвать звездами. В таком случае в нашем контексте переносным значением слова "звезды" будет понятие "глаза".

В тропах разрушается основное значение слова; обыкновенно за счет этого разрушения прямого значения в восприятие вступают его вторичные признаки. Так, называя глаза звездами, мы в слове звезды ощущаем признак блеска, яркости (признак, который может и не появиться при употреблении слова в прямом значении, например, "тусклые звезды", "угасшие звезды" или в астрономическом контексте "звезды из созвездия Лиры"). Кроме того возникает эмоциональная окраска слова: так как понятие "звезды" относится к кругу условно "высоких" понятий, то мы влагаем в название глаз звездами некоторую эмоцию восторга и любования. Тропы имеют свойство пробуждать эмоциональное отношение к теме, внушать те или иные чувства, имеют чувственно-оценочный смысл.

В тропах различают два основных случая: метафора и метонимия.

Метафора. В этом случае предмет или явление, означаемое прямым, основным значением, не имеет никакого отношения к переносному, но вторичные признаки в некоторой их части могут быть перенесены на выражаемое тропом. Иначе говоря, предмет, означаемый прямым значением слова, имеет какое-нибудь косвенное *сходство* с предметом переносного значения. Так как мы невольно задаем себе вопрос, почему именно этим словом обозначили данное понятие, то мы быстро доискиваемся до этих вторичных признаков, играющих связующую роль между прямым и перенос-

ным значением. Чем больше этих признаков и чем естественнее они возникают в представлении, тем ярче и действеннее троп, тем сильнее его эмоциональная насыщенность, тем сильнее он “поражает воображение”. Этот случай тропа именуется *метафорой*. Примеры метафор:

Пчела из *кельи* восковой
Летит за *данью* полевой.

“Келья” - обозначает улей, “дань” - цветочный сок. Психология сближения этих понятий ясна и не требует пояснения. Важен отрицательный момент: отсутствие каких бы то ни было прямых связей между понятием кельи и понятием улья, с одной стороны, дани и цветочного сока - с другой стороны. Но в представлении кельи возникают вторичные признаки (теснота, затворническая жизнь), аналогичные признакам, сопутствующим представлению об улье; также “дань” вызывает признаки собирания и т.п., присутствующие в процессе собирания пчелой сока с цветов.

Метафора может быть выражена в глаголе:

Горит восток зарею новой...
Война *наслаь* на всех лугах...
Вкушать сон... и т. п.

Особенно часты метафоры прилагательные: “*жемчужные глаза*”, “*седой пень*”, “*золотой луч*”, “*свинцовая мысль*”.

Для метафор характерны следующие частные случаи сближения прямого и переносного значения:

1) предметы и явления мертвой природы называются словами, выражающими живые явления, напр.:

Сойдут глухие вечера...
Змей расклубится над домами....
(А. Блок)

Земля *кричала* при обвале...
(Н. Тихонов)

Глядится тусклый день в окно...

Ср. описание зимы:

О, *старость* могучая круглого года,
Тебя я приветствую вновь...

(И. Коневской)

Ср. обратную метафору:

“Златые дни моей *весны*”.

(Милонов)

Такое сближение явлений природы с живыми поступками человека называется антропоморфизмом.

2) Отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического - явлением порядка физического:

И веков *струевый водопад*,
Вечно грустной спадая волной,
Не замост к былому возврат,
Навсегда засквозив стариной.

(А. Белый)

Есть человек: ему *свежо* -
Он *перестроен снизу вверх!*

(Н. Тихонов)

Эффект, производимый метафорой, часто обозначают словом “образность”: метафорическое выражение *образно*. Однако слово “образ” в данном применении является метафорой. В самом деле, метафора может не вызывать никакого чувственного представления. Слова “келья” и “дань” никакого образа в точном смысле этого слова не вызывают. Если некоторые метафоры - особенно прилагательные (седой пень, золотой луч) - и могут вызвать образное представление (ибо луч иногда выглядит как золотая нить и т. п.), то это вовсе не обязательно, и, например, “свинцовые мысли” никакого образа вызвать не могут. Ясно, что для возможности “образного” представления необходимо, чтобы слова вызывали сами по себе чувственные представления, что встречается в метафоре далеко не всегда.

Затем следует отметить, что метафорическое слово всегда стоит в контексте, значение которого препятствует возникновению отчетливого представления в ряду первичного значения слова. Вместо подобного представления возникает ощущение некоторой *возможности значения*; при этом подобная возможность переживается эмоционально, так как не может быть до конца осмыслена.

“Образ” мог бы возникнуть только при изоляции слова из контекста, при нарочитом обращении внимания на данное слово и при игнорировании данного контекста. Но при таком обдумывании слова могут возникнуть любые психологические ассоциации, совершенно субъективные и произвольные, не оправдываемые и не подсказываемые контекстом. Между тем метафора имеет вполне объективное, общеобязательное значение. Эти субъективные ассоциации, возникающие при сосредоточении внимания на потенциальном значении метафорического слова, приводят к тому, что называется “реализацией метафоры”, т.е. к попытке осмыслить и примирить слова в их первичном и переносном значении. Такая реализация метафоры приводит обычно к осознанию абсурдной противоречивости слова и производит комический эффект. Комизм реализации метафоры использован в одной кинематографической картине, в которой вслед за словами героя, описывающего метафорически красоту героини (глаза звезды, зубы жемчуг, шея лебедя), демонстрируется на экране реализованный портрет героини, с длинной лебединой шеей, блестками вместо глаз и жемчужной брошкой вместо рта.

Если говорить о психологическом значении метафоры, то следует отметить, что метафорическое употребление слова, разрушая его логическое содержание, пробуждает эмоциональные ассоциации, определенным образом направленные (как бы смутны и неотчетливы в некоторых случаях они ни были). Не переживая слово мыслью, мы зато переживаем его чувством. Характерно в этом отношении то, что эмоциональные слова практического языка имеют обычно метафорическое происхождение, например: “молодец”, “голубчик”, “скотина”, “подлец” (первоначально - человек низшего сословия) и т.п.

Выразительность метафоры вызывается не только характером того “зачаточного образа”, который заключается в метафоре, но в значительной степени лексической окраской метафорического слова, т.е. ощущением той лексической среды, откуда слово заимствовано.

Метафора отнюдь не является специфической особенностью только поэтического языка и употребляется также в языке практическом, разговорном. При повторении - за словом закрепляется его вторичное (переносное) значение, и, таким образом, слово получает новое основное значение. Таких слов со значением метафорического происхождения (и иногда с утратой первоначального значе-

ния) в языке очень много, например, “тронуть душу” (отсюда, “трогательный”), “живое слово” и т.п.

Особый класс таких метафорических слов, вошедших в язык, это слова, вторичное значение которых вызвано необходимостью назвать новое бытовое явление. Обычно в таких случаях значение старых слов *распространяется* на новые понятия. Так, когда появилась бумага, то слово “лист”, обозначавшее только древесные, растительные листья, распространено было также и на бумажные листы. С изобретением огнестрельного оружия слово “стрелять” стало обозначать не одно только метание стрел из луков. Когда появилась мебель, то части ее стали называться такими словами, как “ножка” (стола, стула); “спинка” (ср. ручка, носик чайника и т.п.).

Это явление распространения значения называется *катахрезой*¹ и по природе ближе к метонимии.

Языковые метафоры (т.е. слова с метафорическим происхождением значения) не являются метафорами в стилистическом значении, так как в них вторичное значение осознается как постоянное значение. Стилистическая метафора должна быть нова и неожиданна.

Но метафоры часто повторяются. В поэзии имеются традиционные метафоры, например, метафоры, заучиваемые с детства в произведениях классиков и воспроизводимые уже с ясным осознанием раннего употребления их в соответствующем переносном значении. Таковы приведенные уже метафоры: глаза - звезды, зубы - жемчуга. Эти традиционные метафоры находятся на полдороге к тому, чтобы стать языковыми метафорами, и при более частом употреблении действительно приобретают второе значение. Так, “пламя” начинает значить “любовь”. Но это второе значение подобные традиционные метафоры имеют лишь в лексике поэзии. Если употребить их в разговоре, то сразу создается впечатление вычурной, “поэтической” речи (часто с ироническим оттенком пародически).

¹ Катахреза значит “распространение”, а также “злоупотребление”. Иногда этот термин употребляется в смысле преувеличенной, уродливой формы тропа, напр., логически противоречивой или громоздкой метафоры, напр.: “Правое крыло фракции разбилась на несколько ручейков”. Достоевский, характеризуя патетический стиль подвыпившего человека, приписывает ему слова: “Это, *видит* один только *перст* всевышнего”.

Подобные “стершиеся” метафоры могут быть *подновлены*. При подновлении метафоры прибегают к следующим приемам: стершееся слово заменяют однозначным синонимом. Так, если вместо слова “пламя” (в значении “любовь”) сказать “костер”, то затасканная метафора несколько подновляется (ср. подновление пословицы у Достоевского: “это только цветочки, а *настоящие фрукты* впереди!”). Другое средство подновить метафору, это - развить ее, т.е. дополнить эпитетом или другими словами, связанными с ней по *прямому* значению. Так, дополняют стершееся слово “голубчик” эпитетом “сизокрылый”

При анализе метафор всегда необходимо учитывать их относительную новизну или традиционность.

Среди различных случаев употребления метафоры следует выделить метафорические определения (в общем случае прилагательные).

Эпитеты. При строгом осмыслении слова в его каком-нибудь одном основном значении мы видим, что оно обозначает какое-нибудь явление среди ему однородных. Освобождая слово от всех ассоциаций, связанных с его лексической, языковой природой, т.е. от лексической и эмоциональной окраски, от случайных признаков, мы можем пользоваться им как строгим условным обозначением объективного, определенного явления, и наше отношение к слову будет определяться нашим отношением к обозначаемому им объективному явлению. При таком осмыслении слова оно становится *термином*. Так, слово “треугольник” в своем математическом значении обозначает известную математическую фигуру, составленную из пересечения трех прямых линий (то же слово в другом своем осмыслении - как музыкальный термин уже обозначает инструмент из группы ударных). Совокупность всех явлений, обозначаемых термином в одном определенном его значении, называется *объемом* термина; совокупность признаков, *общих всем явлениям*, входящим в состав объема, называется *содержанием* термина (или соответственного *понятия*, выражаемого термином). Так, объем термина (или понятия) “дом” представляет совокупность всех зданий, к которым применимо слово “дом”. Содержанием понятия будут признаки, отличающие эти здания от других предметов (в эти признаки входит и признак происхождения: дом построен, пещера не есть дом, - и признак назначения: дом служит для помещения людей и т.п.). Но если мы сосредоточим внимание не на всех домах, а на какой-нибудь особой группе домов, выделяя

щихся из числа прочих особым признаком или рядом признаков, отсутствующих у других домов, то мы составим новое понятие *меньшего объема* (не все дома, а только некоторые) и *большого содержания* (все признаки “дома” и еще признак, свойственный только выделяемой группе). Иногда это новое понятие может быть выражено одним словом-термином, например, вилла, изба, дача, дворец, особняк, вокзал и проч. Но может случиться, что новому понятию не будет соответствовать единого термина. В таком случае мы прибегаем к составным терминам, присоединяя к общему термину грамматическое определение, заключающее в себе признак, выделяющий данную группу явлений из общего объема явлений, обозначаемых термином. Так, создаем термины “деревянный дом”, “трехэтажный дом”, “казенный дом” и т.п. Грамматическое определение, сужающее объем термина и заключающее в себе новый признак, присоединяемый к содержанию термина, называется *логическим определением*. Функции логического определения состоят в том, чтобы выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается.

От логического определения существенно отличается *поэтическое*, которое не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит нового признака, не заключающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету. Так, когда мы говорим “широкая степь”, “синее море”, то этим самым не отделяем “широкой степи” от какой-нибудь другой (т.е. не мыслим узкой степи) и не противопоставляем “синего моря” - морю другого цвета, а лишь выделяем эти признаки ввиду их важности для данного словосочетания. В большинстве случаев, когда мы говорим об индивидуальных явлениях - определения даются не в логическом, а в поэтическом порядке. Поэтическое определение называется *эпитетом*.

Подобно грамматическому определению эпитет при существительном выражается преимущественно прилагательным (пустынные леса, прохладный мрак), при глаголе и прилагательном наречием (горячо любить - горячая любовь), но может быть выражен и иначе, например, “звуки *рая*”, “дышать *прохладой*”. В узком смысле под эпитетом понимают только определение при существительном.

Следует отметить, что одно и то же грамматическое определение может быть эпитетом, но может им и не быть. Например, в сочетании “красная роза”, если мы словом “красная” определяем особый сорт роз, отделяя ее от чайной розы, белой розы и т.д., то определение является логическим. Но если мы имеем в виду только красные розы, наиболее обычные, то в сочетании “красная роза” определение их обращает внимание на свойство, указанное словом “роза”, и определение является эпитетом.

Логическое определение вместе с определяемым составляет один сложный термин, и потому оно гораздо сильнее примыкает к определяемому, чем эпитет, который имеет самостоятельное значение и произносится с большей самостоятельностью, принимая на себя хотя бы ослабленное логическое ударение. Выделение эпитета в произношении тем сильнее, чем неожиданнее самый эпитет. Эпитеты *постоянные*, т.е. привычные и традиционные (синее небо, дальняя дорога, широкое поле, красное солнце), выделяются весьма слабо.

В некоторых поэтических стилях эпитет усиленно культивировался, и каждое почти существительное сопровождалось эпитетом. Например:

Уж утра *свежее* дыханье
В окно прохладой веет мне.
На озаренное созданье
Смотрю в *волшебной* тишине;
На главах *смоляного* бора,
Вдали лежащего венцом,
Восток *пурпуровым* ковром
Зажгла *стыдливая* Аврора,
И с блеском *алым* на водах,
Между рядами *черных* слей
Залив почиет в берегах.

(А. Майков. 1838 г.)

Такие обязательные эпитеты именуется “украшающими”. В стиле, культивирующем украшающий эпитет, обычно эти определения традиционны и недействительны в своем значении. Поэтому часто украшающие эпитеты образуются из безразличных, ко всему прилагаемых слов. Так, в поэзии 20-х годов XIX века всякая “дева” бывала непременно “юная”, “нежная” или “милая”, всякий “сумрак” - “таинственный”. В описательной поэзии XVIII века во

Франции всякая деталь пейзажа была “смеющейся” (в русских переводах “веселой”): “giant bosage” (“веселая рощица”) и т.п. Потребность в безразличном эпитете для придания фразе полноты и округленности, для выделения определяемого, мы часто испытываем и в разговорной речи, пользуясь в качестве эпитета словами “такой”, “какой-то” и т. п. Ср.: “В этот раз я была в *каком-то* смущении” (Достоевский. “Неточка Незванова”, первая редакция 1849 года. Во второй редакции данное место читается “я была в страшном смущении”. Из этой поправки видно, что слово “какой-то” вовсе не значило “неопределенный”, “неясный”, как можно было бы предполагать, а замещало собой неподысканный эпитет, необходимый для полноты фразы. Это ясно, если оставить фразу без эпитета).

В античной поэзии (например, в Гомеровском эпосе) часто наблюдаются “постоянные” эпитеты, т. е. эпитеты, раз навсегда закрепленные за некоторыми словами или именами, например: “Аполлон сребролукий”, “быстроногий Ахиллес”, “светлоокая богиня”, “златогрнная Гера” и т.п.

В поэтическом словоупотреблении эпитет бывает весьма часто метафорическим. Таково словосочетание - “свинцовые мысли”

Метафорический эпитет отличается от обыкновенной метафоры тем, что в нем есть элемент *сопоставления*. Можно, например, в контексте заменить слово “зубы” словом “жемчужины”. Мы получим чистую метафору, весь эффект которой заключается в том, что слово “зубы” не употреблено. Но можно сказать “жемчужные зубы”. Здесь эпитет “жемчужные” играет ту же роль, что и слово “жемчужины” в первом случае, но отличие то, что слово “зубы” всё же сказано, и поэтому облегчено понимание предложения. “Жемчужные зубы” или “зубы-жемчужины”, дает сопоставление слова, называющего предмет в прямом значении, со словом, называющим его метафорически.

В этом отношении сила метафоры, с одной стороны, ослаблена, с другой стороны, получается особый эффект в сопоставлении двух слов в различном смысловом применении (одно в прямом, другое в переносном значении). Чтобы усилить этот эффект сопоставления, подбирают иногда эпитет, противоположный или противоречащий определяемому, таковы “сладкая горечь”, “звучная тишина”, “мрачный свет” и т.п. Подобные противоречивые (в прямом значении) эпитеты носят название *оксюморон*.

Метафорический эпитет есть первый шаг к метафорическому сравнению. Вместо “жемчужные зубы” можно сказать “зубы как жемчуг”. Здесь еще нет момента психологического сравнения, но словесная форма уже подходит к нему. Если же мы скажем, что “зубы своим цветом и блеском похожи на жемчуг”, то мы имеем уже законченное сравнение.

Метафора существенно отличается от сравнения тем, что в ней слово фигурирует только в своем переносном значении, - и потому его прямое значение осознается весьма нечетливо. В сравнении слова употребляются в их прямом значении, и внимание обращается на сопоставление двух совершенно отчетливых понятий. Сравнение может быть осмыслено до конца, и поэтому выражается законченным предложением, отмечающим отдельный этап мысли, метафора же есть элемент выражения и в самостоятельную мысль не развивается.

Несмотря на это различие метафоры и сравнения, возможны промежуточные формы выражений, где присутствуют и элементы сравнения, и элементы метафоры, возможна градация выражений от метафоры к сравнению, и поэтому в каждом отдельном случае следует анализировать - присутствует ли в данном выражении преимущественно метафора или сравнение. Вопрос этот возникает всегда, когда мы имеем словесное сопоставление метафорического и прямого слова¹.

Аллегория. Метафора должна быть нова и неожиданна. По мере ее употребления она “стирается”, т.е. в слове развивается новое основное значение, соответствующее первоначальному “переносному” значению. Слово “очаровательный” является простым обозначением высоких качеств чего-либо, без всякой мысли о “чарах” и колдовстве.

От таких “стершихся” метафор следует отличать метафоры, происходящие от условного связывания явлений, выражающегося не только в словесном употреблении. Так, сердце выражает любовь в ряде условных изображений (вера - крест, надежда - якорь), ко-

¹ Для таких сопоставлений характерна форма, когда метафора получает в качестве определения слово, в своем первоначальном значении обозначающее то же самое, что значит (в переносном значении) определяемое, например: “змея сердечных угрызений”. Здесь словами “сердечные угрызания” уточняется метафорическое значение слова “змея”. Ср. “жемчуг зубов”, “янтарь и яхонт винограда” (Пушкин).

которые могут быть представлены в живописи, скульптуре и т. д. Известны аллегории мифологического происхождения (Амур любовь, Фемида - справедливость и т.п.). Аллегориями и будем называть условные предметы или явления, употребляемые для выражения иных понятий.

Аллегория обычно конвенциональна (условна), т.е. предполагает какое-то заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями, в то время как метафора может быть совершенно нова и неожиданна.

В аллегории (иносказание) слова имеют свое первоначальное значение, и лишь явление, ими означаемое, в свою очередь означает то, к чему в конечном итоге направлена мысль говорящего. Таковы аллегорические апологи (басни), где под видом условной темы "подразумевается" нечто иное.

К аллегорической системе высказывания, почти всегда развитой и пространной, приближается и продленная или *развернутая метафора*. В развернутой метафоре слова сочетаются по их прямому значению, благодаря чему создается контекст, осмысленный и в своем прямом значении, и лишь отдельные слова, вводимые в контекст, равно как и общее значение связной речи показывают, что мы имеем дело с речью переносного значения. Так как контекст поддерживает понимание слов в их основном, прямом значении, то в сознании проходят параллельно два ряда понятий и представлений - по прямому и по переносному значению слов, между которыми устанавливается некоторая связь. Вот пример развернутой метафоры:

МОГИЛА ЛЮБВИ

В груди у юноши есть гибельный вулкан.
Он пышет. Мир любви под пламенем построен.
Потом - прошли года: Везувий успокоен
И в пепле погребен сердечный Геркулан;
Под грудой лавы спят мечты, любовь и ревность;
Кипевший жизнью мир теперь - седая древность.-
И память, наконец, как хладный рудокоп,
Врываясь в глубину, среди тех развалин бродит,
Могилу шевелит, откапывает гроб
И мумию любви нетленную находит;
У мертвой на челе оттенки грез лежат,
Есть прелести еще в чертах оцепенелых,

В очах угаснувших блещут
Остатки слез окаменелых.
Из двух венков, ей брошенных в удел,
Один давно исчез, другой всё свеж как новый:
Венок из роз давно истлел,
И лишь один венок терновый
На вечных язвах уцелел.

(В. Бенедиктов)

Стихотворение это построено на метафорах. Слова “в груди”, “мир любви”, “мечты, любовь и ревность” разъясняют нам действительное (вторичное) значение метафорических слов. Но сочетаются слова по их первичному значению, и в результате получается “картина” остывшей лавы, в которой рудокоп производит раскопки. Во второй части стихотворения уже явная аллегория “тернового венца”, заимствованная из евангельских тем. Таким образом, здесь мы имеем не простую метафору (называние вещей необычным словом), а аллегорическое изображение любви в виде вулкана.

Ср. аллегория (развернутая метафора) у Маяковского:

Небывалей не было у истории в аннале
факта:

вчера,
сквозь иней,
звения в интернационале,
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине.

И вдруг
увидели
деятели сыска -
все эти завсегдатаи баров и опер -
триэтажный
призрак
со стороны Российской:

Поднялся.
Шагает по Европе.
Обедающие не успели кончить обед -
в место это
грохнулся,
и над Аллеей Побед -
знамя

“Власть совета”.

Напрасно пухлые руки взмолены, -
не остановить в его неслышном карьере.

Раздавил

и дальше ринулся Смольный,
республик и царств беря барьеры.

И уже

из доска

тротуарного глянца

Брюсселя,

натягивая нерв,

росла легенда

про "Летучего Голландца",

"Голландца" революционеров.

Здесь аллегория (революция - призрак) заимствована из первых строк Коммунистического Манифеста: "Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма"

Развернутая метафора - обычный прием развития лирической темы.

Метонимия. Второй обширный класс тропов составляет *метонимия*. Она отличается от метафоры тем, что между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т.е. *самые предметы или явления*, обозначаемые прямым и переносным значениями, находятся в причинной или иной объективной связи. Так, например, в словосочетании "выпить чашу до дна" слово "чаша" обозначает напиток, содержащийся в чаше, и в данной метонимии содержащее взято вместо содержимого. Таково же метонимическое выражение "я три тарелки съел" (впрочем - здесь тарелка фигурирует в качестве меры "три тарелки супу", как "три бутылки молока". Если контекстом определено, о чем идет речь, то вместо "я купил три бутылки молока" говорят: "я купил три тарелки"). В выражении "жить своим пером" слово "перо" употреблено метонимически, как орудие профессии, доставляющей средства к жизни ("жить" здесь также метонимически значит иметь главный источник доходов).

В стихах:

Всё мое, сказала злато.

Всё мое, сказал булат.

“злато” и “булат” суть метонимии, основанные на том; что материал взят вместо предмета (злато - деньги - богатство, булат - меч - военная сила).

Также географические названия употребляются вместо явлений, связанных с данным местом; например, “Ватикан” вместо “папская власть” “кашмир” вместо шерстяной материи, выделяемой в Кашмире.

Связей между явлениями, при помощи которых образуются метонимические выражения, чрезвычайно много, и было бы бесполезно их классифицировать. Присоединим к приведенным примерам еще несколько, иллюстрирующих различные метонимические выражения: “предложить *руку и сердце*”, “вползет окровавленное *злодейство*” (вместо “злодей” - отвлеченное вместо конкретного; употребительны и обратные метонимии), “читаю *Пушкина*” (автор вместо произведений). “Сестра моя скорее в *негры* пойдет к плантатору или в *латыши* к остзейскому немцу, чем оподлит дух свой” (Достоевский) (“негры” и “латыши” вместо “рабы”, т.е. частные случаи вместо общего).

Особый класс метонимии составляет *синекдоха*, где использованы отношения количественного характера: берется часть вместо целого или обратно, единственное число вместо множественного и т.д. Например:

... *беспокойная Литва*
С толпою дерзких воевод
На землю русскую идет.

Когда для *смертного* умолкнет шумный день...

Сравни:

Бесчисленный, как рыба,
Как рыба всех бассейнов,
Батрак занумерованный
И названный солдатом,
Он щел, как вал девятой,
Бряца в вдоль Бассейной.

(Н. Тихонов)

Различие между синекдохой и метонимией условно, и точной границы между ними нет. Поэтому удобнее рассматривать синек-

доху как частный случай метонимии и все приведенные примеры относить к классу метонимий.

К числу явлений, родственных метонимии, следует отнести и *ироническое* употребление слов в значении, противоположном их значению, например, “умный” вместо “глупый”:

Откуда умная бредешь ты голова?

Это употребление слов именуется ироническим *лечь* в случаях *снижения* значения (вместо слова, выражающего порицание, употребляют слово, выражающее похвалу, в целях того же порицания).

О, много, много чести!

И дело честное!..

(Пушкин. “Анжело”. Речь идет о бесчестном поступке)

Но наблюдается часто и обратное - употребление слов, выражающих порицание, в ласкательном значении: “Ах, ты, негодяй” и т.п.

В метонимической форме обычно образуются и *эвфемизмы*, “смягчение” выражения, функция которых заключается в приличной и скромной форме выразить понятия резкие и грубые. Так, на многих заброшенных заборах и на стенах глухих закоулков можно прочесть надпись: “*останавливаться* строго воспрещается” Слово “останавливаться”, употребляемое здесь не в первичном значении, является эвфемизмом.

Метонимические выражения типичны для разговорной речи. По мере их повторения они могут дать начало новым значениям слова. Многие слова в их обычном значении имеют метонимическое происхождение, таковы “немец” (первоначально “немой”, т.е. не умеющий говорить по-русски, иностранец, затем только германец), “город” (первоначально - огороженное место) и т. д.

Метафора и метонимия являются двумя основными классами тропов. Различные авторы различно пользуются ими. В зависимости от преобладания метафоры или метонимии можно характеризовать стиль писателя как метафорический или метонимический.

При анализе какого-либо литературного текста для отличия метафоры от метонимии можно руководствоваться следующим практическим правилом: обычно из метафоры можно построить

сравнение, т.е. дополнить метафору словами “как бы”, “вроде” и т.п., или прямо поставить слово, в прямом значении выражающее подсказываемое контекстом значение, и с ним сравнить метафорическое слово. Метонимия этого не допускает. Пример: “тусклый день как бы глядится в окно” “пчела летит из улья, похожее на келью”, но невозможно: “читаю книгу, похожую на Пушкина”.

Перифраз. В метафоре и метонимии присутствует общий момент - избегание назвать понятие свойственным ему словом. Однако того же можно достичь без изменения значения употребленных слов. Типичным способом избежать названия обычным словом - это употребление вместо слова описательного словосочетания. Так, вместо “Лев Толстой” можно сказать “автор «Войны и Мира»”, вместо “Наполеон” - “победитель при Аустерлице”, вместо “Маркс” - “основатель научного социализма” Такие описательные формулы, заменяющие обычное слово (или имя), называются *перифразами*. В этих перифразах могут быть как слова прямого значения, так и слова переносного значения, и для поэтического языка обычны перифразы метафорического или метонимического типа, например, вместо “луна” “небесная лампада”, вместо “юность” “весна нашей жизни” вместо “бабочка” “порхающий цветок” и т. п.

Перифрастический стиль характерен для некоторых эпох в поэзии, например, для позднего классицизма (вторая половина XVIII века). Затрудненными перифразами (представляющими иногда сложные загадки) пользовался ранний французский символизм (80-е и 90-е годы XIX века)¹

(Печатается по кн.: *Томашевский В.В. Теория литературы. М.; Л., 1930. С. 3-8, 11-42).*

¹ Как особый вид тропа следует отметить тот случай, когда одно и то же слово фигурирует в предложении в двух значениях, сочетаясь с частью предложения в одном значении, а с частью - в другом, например, “половой этот носил под мышкой салфетку и множество угрей на щеках...” (Тургенев “Странная история”). “Носить салфетку” - и “носить угри”, - здесь слово “носить” фигурирует в двух различных значениях. Ср. “шел дождь и два студента”, “пить чай с сахаром и с удовольствием” и т. п. К этому же роду тропов относятся каламбуры, т.е. предложения, имеющие два различных значения, одинаково осмысленных в данном контексте.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы Б.В.Томашевского

Краткий курс поэтики. М.; Л. 1928 (или любое другое издание).

Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28).

Писатель и книга: Очерк текстологии. Л., 1928; 2-е изд., 1959.

Пушкин: 2-е изд. М., 1990.

Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.

Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Стилистика: Учебное пособие: 2-е изд. Л., 1983.

Стих и язык: Филологические очерки. М.;Л., 1959.

Теория литературы. Поэтика: 5-е изд., испр. Л., 1930.

Формальный метод. (Вместо некролога) // Современная литература: Сб. статей. Л., 1925.

О научном творчестве Б.В.Томашевского

Памяти Б.В.Томашевского (1890-1957) // Бюллетень рукописного отдела Пушкинского дома. 8. Л., 1957.

Библиографии трудов Б.В.Томашевского

Библиография работ Б.В.Томашевского о языке и стиле // Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.;Л., 1950.

Список печатных работ Б.В.Томашевского / Сост. В.В.Зайцева // Уч. зап. ЛГУ. № 261. Серия филол. наук. Вып. 49. Л., 1958.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Объясните определение Томашевским жанра как "группировки приемов".

2. Сюжет и фабула в литературоведческой концепции Томашевского.

6. Ю. П. ТЫНЯНОВ И ЕГО КОНЦЕПЦИЯ "ЛИТЕРАТУРНОГО ФАКТА"

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЫНЯНОВ (1894 - 1943)

Известный писатель и один из самых выдающихся филологов XX века. Окончил историко-литературный факультет Петроградского университета (1918), выпускник знаменитого семинара С.А.Венгерова (из которого вышли многие другие участники "формальной школы"). Действительный член и профессор Российского института теории искусств (1921-1930). С начала 1920-х гг. деятельный участник и один из главных теоретиков ОПОЯЗа. Специализировался как литературовед на творчестве В.Кюхельбекера. В 20-е гг. написал ряд талантливых исторических повестей, принесших ему писательскую славу. В 30-е гг. работал как сценарист и теоретик кино. В последние годы жизни занимался преимущественно литературной деятельностью.

Вклад Тынянова в развитие теории литературы переоценить трудно. Именно в его формулировках многие идеи формалистов оказались понятыми и принятыми поколениями исследователей. Научное творчество Тынянова вдохновлялось задачей: выяснить, чем отличаются друг от друга "словесность", "литература" и "поэзия", найти способ научного подхода к словесному творчеству и тем самым выяснить возможность и перспективы существования литературоведения (поэтики) как специальной науки. На этом пути он осуждал "контрабандное" (принципиально не оправданное) использование литературоведами методов смежных наук, особенно истории и психологии, а также академический эклектизм и схоластический формализм, подменяющий анализ простой каталогизацией явлений. Необходима новая методология, смысл которой диктовался бы характерной сущностью изучаемого этой наукой материала. В своих работах, и особенно статьях "Литературный факт" и "О

литературной эволюции", Тынянов дал ряд блестящих определений новой науки, предвосхищая или намечая работы целого поколения исследователей.

Констатируя принципиальную несостыкованность между понятиями "словесность" и "литература", "герой" и "характер", "поэма" и "стихотворение" Тынянов доказывает необходимость наведения порядка в этом терминологическом хаосе с помощью введения единого принципа, единого подхода к тому, что он называет "литературным фактом". Им руководило стремление определить устойчивый и ясный объект научного исследования, что поможет литературоведу строить науку на собственном научном поле, структура и особенности которого в контексте современной литературы и в исторической динамике его бытия оказываются предметом рассмотрения в названных работах.

Применяя принцип бинарной оппозиции, ученый рассматривает "литературный факт" как явление, естественно противостоящее "быту" ("нелитературному факту"). Оппозиция литература/быт становится принципиальной базой для строительства концепции Тынянова, причем выясняется: контакт двух этих семантических полей на их границе становится основной точкой рождения новых литературных явлений. Возникающий новый литературный факт смещается затем с места своего рождения, "периферий", к литературному "центру". Эти смещения происходят как очевидность, на глазах одного поколения людей, которым хорошо заметно, как определенный жанр, определенная тема или литературный тип уходят из сферы новизны и свежести в область истории и архаики, превращаются в литературный штамп или канон. Вместе с тем давно забытые жанры, тексты или авторы неожиданно оказываются в центре читательского внимания эпохи, оттесняя в сторону, казалось бы, уже окончательно признанные авторитеты. Тынянов вскрывает описанный литературоведами-социологами "прогресс литературы" как несвязанное с "отражением исторической действительности" определенное динамическое отношение между "новаторами" и "архаистами", показывая литературную эволюцию как вечную борьбу отмирающих или умирающих на время литературных фактов с новыми, только что созданными, или воскресшими из забвения: "высокая поэма может подмениться легкой сказкой, высокий герой... - прозаическим героем, фабула отодвинута и т.д."

Ранее, до появления понимания литературы как специфического динамического процесса, вместо литературной эволюции

наука фактически изучала литературную "модификацию", сосредоточиваясь на нескольких текстах, нескольких признаках, игнорируя всю систему в целом. Тынянов выдвигает новую идею, описывающую литературно-исторический процесс. Литературная эволюция понята Тыняновым как целостный, подчиняющийся определенным закономерностям вечный процесс постоянного взаимного перемещения литературных фактов, их вытеснения - одних другими, появления на границе между литературой и "бытом" новых форм и отмирания старых. Новому объяснению также подвергается факт устойчивого нахождения в центре литературного процесса текстов ("классика"), другие явления литературной эволюции, давно замеченные историками литературы. "Текучими" в концепции Тынянова оказываются не только семантические границы литературы, ее "периферия" и ее пограничные области - но и сам "центр": "не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления, нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает на периферию".

Достоинство концепции Тынянова в том, что он доказал: не только сам литературный текст, но и вся литературная эпоха вовсе не является неподвижной окостеневшей схемой, но постоянно движется, эволюционирует, развивается. Нельзя не заметить, что здесь ученый продвинулся дальше традиционной концепции формализма, занятого именно описанием "схемы произведения".

Многие явления литературно-эстетического плана, такие как "массовая литература", "эпигонство", "литературная норма" и др., получают в концепции Тынянова последовательное и ясное объяснение. Например, если современник проводит знак равенства между эстетическими понятиями "нового" и "хорошего", то выясняются эпохи, когда "все поэты пишут хорошо". В этом случае новатор, будущий признанный гений, будет писать, по мнению его современников, "плохо".

Новый поэт всегда сдвигает автоматизированную общественным вкусом форму, что практически ощущается рядовым читателем как эстетическая "неправильность". Новаторство нового поэта оказывается не просто непознаваемым авторским "личным почином", но детерминировано тем, что он отрицает и "сдвигает" эстетически в современной ему литературе.

В развитии процессов литературной эволюции Тынянов выделяет следующие стандартные для движения новых литературных форм этапы:

- намечается новый конструктивный принцип, идущий вразрез с принятыми (автоматизированными) литературными канонами,

- этот новый принцип ищет себе приложение, идет создание текстов, формулирующих этот принцип,

- принцип завоевывает себе все новых и новых последователей, распространяется, становится литературным "эстаблишментом",

- принцип автоматизируется, по мере этого перестает выполнять поэтическую функцию и вызывает противоположные (эстетически враждебные к себе) типы литературных конструкций.

В качестве примера такого процесса Тынянов приводит историю натуральной школы (1840-х гг.). Это литературное направление появилось как эстетическая реакция на романтические шаблоны, царствовавшие в литературном обиходе 1820-1830-х гг., активно смещая эстетическую "доминанту" продуцируемых им текстов. Русский идеологический роман 1850-1870-х гг. появился, в свою очередь, как реакция на обветшалый канон социологизированной натуральной школы. Антидогматическая тенденция русской литературы 1880-1900-х гг. (например, А.П.Чехов) связана с преодолением идеологического авторитаризма русского романа, малые литературные формы пришли на смену большим, свойственным русскому классическому роману. Большие литературные формы, автоматизируясь в рамках общественной нормы, подчеркивают эстетическое преимущество малых форм, затем наоборот: в 1880-е гг. распад русского классического романа вызвал расцвет жанров рассказа и повести. В этом процессе, описываемом Тыняновым, нет места абсолютным, внеисторическим преимуществам какого-либо литературного формального типа над другим: любая неправильность отмирающей старой формы впоследствии может оказаться продуктивным моментом ее обновления или появления новой формы. Эти продуктивные "неправильности" литература находит и в накопленном ею фонде литературных форм, и в сфере быта. Бытовые словесные формы попадают в литературу, иногда затем снова возвращаясь в быт. Так, например, в конце XVIII века переписка из бытового явления стала литературным - вплоть до середины

XIX века, эпистолярные повествовательные формы стали литературной нормой.

Ода, напротив, в эти же годы из центральной позиции в сфере литературы ушла в быт, став главным жанром протокольного словословия в застольных официальных церемониях.

Опровергая общепринятую "плоскую" картину литературной истории, понятой как "прогресс", Тынянов доказал, что литературный факт принципиально разносоставен, в то время как формы слияния конструктивного признака с различными пластами литературных и бытовых материалов бесконечно разнообразны. История ведет литературные явления по свойственным им определенным руслам, причем бывает подчас, что главное течение мелеет, а "боковое русло" оказывается основным. Авторское имя и/или псевдоним, способы организации семантики имен персонажей, прозаические и поэтические жанры, явления литературной и бытовой словесности, названия произведений и пр. все названные и не названные литературные явления возникают в живом контексте литературной эпохи, взаимно определяя свою будущую судьбу, отесняя друг друга на "периферию", вбирая в себя продуктивные элементы "бытовой словесности"

Само литературное произведение оказывается не навеки застывшим "куском лавы" литературного извержения эпохи, но "динамической речевой конструкцией", созданной как итог принципиально новаторского эстетического творческого решения, зафиксированного в письменной форме. Из этого делается ряд важных выводов. Литературный эстетический объект оказывается состоящим не из одних слов, в том же смысле, в каком архитектурный ансамбль не тождествен строительным материалам, из которых он сделан. Тынянов одним из первых доказал, что художественное целое состоит из различных элементов, находящихся в сложных отношениях друг с другом, отношения же слов в образованном ими контексте приобретают принципиально неравноправный характер, где одни элементы текстовой системы активизируются и семантически выдвигаются на фоне других, становящихся статистами. Материал литературы определяется при этом как подчиненный элемент формы "за счет выдвинутых конструктивных". Таким выдвинутым элементом стихотворной формы выступает ритм, в прозе более существенную роль играют семантические группировки, и т.п. Становится ясно, что в художественном произведении вообще нет неконструктивного материала, поэтому проти-

воположность "материала" "форме" не может служить основой для анализа литературного текста.

Литературное произведение отсюда никак не может быть сведено к литературному языку, более того, Тынянов утверждает, что литература естественным образом противостоит норме литературного языка, относящегося к "быту". Литературный речевой ряд логически и эстетически соотносен с бытовой речью и только на этом фоне осознается нами как "литературный". Сведение литературоведческого понимания к анализу используемых в тексте речевых форм оказывается аналогичным сведению растительного плода к удобрению, из которого он вырос. "Речевая функция", как важнейшая в процессе бытия литературы, выдвигается Тыняновым на первый план в его дефиниции "литературного факта"; наполненный последствиями всевозможных видов интеллектуальной деятельности быт оказывается своего рода "почвой", действительно питательной основой для выращивания из комбинации содержащихся в "речевом быте" элементов новых литературных форм, противостоящих одновременно и быту, и существующей литературной норме. Литературная эволюция понималась Тыняновым как постоянное вклинивание между устоявшимся "бытом" и устоявшейся "литературной нормой" новых форм, зарождающихся на эстетической "периферии" литературного процесса. Старые литературные формы, не сохранившие внутренние возможности эстетической актуализации, обновляются, соприкасаясь с "бытом" и находя там новые силы для своей актуальности и эстетической ценности. Отношение литературы и быта - своего рода вечное притяжение-отталкивание, при котором невозможны ни полный разрыв, ни полное слияние.

Внимание Тынянова привлекли и процессы обратной экспансии литературы в быт (социально-эстетическую норму). Таковы, например, лирические герои Байрона, соотносенные с "литературной личностью" поэта, оживавшие в жизненных моделях, которые практиковались "байроническими личностями" типа пушкинского Евгения Онегина, наводнившими Европу в начале XIX века. В некоторые периоды истории литературная биография и литературное реноме становились видом устной апокрифической литературы, оказываясь элементом бытовой поведенческой культуры своего времени (например, "базарницы" 1860-х гг. в связи с романом И.С.Тургенева и пр.). Продолжая мысль о "вещественности" изучаемого литературоведением материала (художественного текста),

Тынянов разрабатывал понятие о "литературном факте" как отдельном, но тесно связанном с не-литературой эстетическом и коммуникативном образовании. В своих работах, посвященных этой теме, он объяснил смысл той резкой грани, которая пролегает между литературным и нелитературным явлениями и которую ясно ощущает на эмпирическом уровне рядовой читатель.

Само существование науки о литературе, по мнению Тынянова, возможно лишь после признания литературного текста и всего литературного процесса "системой". При любом другом отношении литература обращается в "хаос разнородных явлений и рядов" Все элементы, составляющие литературный текст, соотнесены и находятся во взаимодействии друг с другом. Именно это дает литературному тексту ту целостность, без которой нельзя проводить какой-либо серьезный сравнительный анализ. Развиваемый культурно-исторической школой тезис о "преемственности" и "влияниях" друг на друга авторов и литературных стилей нуждается в существенном уточнении. Указывая на непрямой путь таких "влияний", Тынянов остроумно сравнивал их с наследованием "от дяди к племяннику", но никак не подобно "от отца к сыну"; последнее чаще дает явление не литературной эволюции, а стагнации быстро устаревающей литературной нормы, порождающей многочисленных эпигонов как единокровных "детей" определенной эстетической нормы.

В работах Тынянова ясно определено, что если не делать различий между эволюцией и генезисом литературных явлений, то литературоведение может уйти в наивный историзм или биографизм, что фактически подтверждается массой примеров. Литературное произведение обладает цельным характером, имеет свою границу соприкосновения с внешним миром "литературного быта" Вместе с тем, говорит Тынянов, художественный текст - это не статичная цельность, а "развертывающаяся динамическая целостность", в пределах которой каждый элемент произведения интегрирован в целое текста. С помощью актуализирующей ткань литературной нормы определенного "приема" художник создает новую динамическую конструкцию, причем создание "новой формы" вовсе не обязательно связано с созданием новых слов или новых ритмов, иногда "вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов в их новом конструктивном значении" Мысль о художественном значении литературного текста, выводя Тынянова за рамки стандартной научной концепции формалистов,

вплотную подводит его к структурно-семиотическому пониманию литературного текста.

С другой стороны, литературные явления высокого уровня ("литературная эпоха") также не являются сугубо неподвижными явлениями, будучи противоположны вечно движущемуся историческому ряду. Постоянно, в каждый момент бытия литературы, идет напряженная борьба между разными литературными явлениями, старыми и новыми. Отсюда ясно, что никакой абсолютной изоляции литературных явлений друг от друга не существует, каждое художественное произведение тем самым органически входит в систему литературы в целом (на уровне "современная национальная литература", или "национальная литература", или "мировая литература"). Выведенное из современной для себя эпохи литературное произведение изменяется, обрастает новыми существенными признаками, иначе окрашивается, иногда даже теряет свой жанр и смысловое значение. Оно фактически становится другим произведением, поскольку его функция в окружающей его литературной среде существенно меняется. Такого рода семантическое перемещение текста влечет за собой и внутреннюю перестройку функций внутри текста, вплоть до смены его художественной доминанты.

Помимо выдвижения новых концепций, описывающих возникновение и историческое бытие литературного текста, Тынянов сформулировал или уточнил несколько новых для науки о литературе понятий, которыми затем широко пользовалось отечественное литературоведение. Считая основным способом формирования художественного высказывания эстетическую "деформацию" ("сдвиг значения"), Тынянов с помощью этого термина описывал и принципиальное различие, существующее между прозой и поэзией. Если в поэзии мы наблюдаем "деформацию значения ролью звучания", то в прозе, напротив, происходит деформация звука ролью значения. В поэзии наблюдается специфическая "теснота речевого материала", стиховая единица образуется вследствие разворачивания этого единого и тесного стихового ряда. Речевой материал приобретает здесь особую динамичность, речевой процесс становится "сукцессивным". Строку стихотворения Тынянов сравнивал с фотокадром, имея в виду его лаконичность, единство, относительную смысловую замкнутость и динамичность. В рамках этой идеи взаимодействие поэтических и прозаических жанров объясняется переменами и взаимодействием этих двух способов образования литературного текста. Набор определенных систематически выдвину-

тых признаков такой "деформации" Тынянов и называл "доминантой", именно она определяет характерные признаки конструкции данного текста и может изучаться в сравнении с другими. С помощью доминанты произведение приобретает литературную функцию, вместе с тем обретая свое отличие от фона окружающей его литературной среды.

Другим опорным термином концепции Тынянова является "установка", понятая как эстетически определенная "постановка голоса", с помощью которой формируется этико-эстетический ракурс освещения событий. "Установка" - это не просто способ или стиль изложения, но своего рода речевое самосознание автора, сформированное в ряд отчетливых стилиевых отличий его текста от всех предшествующих. Это своего рода авторски индивидуальная цветовая гамма текста (группы текстов). По мнению Тынянова, понятие об "установке" помогает историку литературы понять место данного литературного явления в ряду других, соотнося данное литературное явление с существенным для него литературным рядом. Сама литературная эволюция может быть рассмотрена как постоянное смещение нормы, где "установка" - определенный авторский прием, с помощью которого существующая литературная норма подвергается ревизии и эстетическому оспариванию.

Тынянов много размышлял о возможности литературоведения стать полноценной наукой. Методологические наблюдения, сделанные им в русле этих размышлений, актуальны и по сей день. Переход с положения "колониальной державы" на "самоуправление" литературоведение может совершить, лишь построив свою, незаменимую и несводимую к другой методику подхода к литературным явлениям. Необходимы, кроме того, общепринятая научным сообществом и уточненная терминология, а также определенный уровень достоверности (проверяемости) получаемых результатов (повторяемость эксперимента). В качестве основы для построения подлинной теории литературы Тынянов предложил идею системности, способную быть организующим науку принципиальным началом. Системность эта может стоять на "соотнесенности" рассматриваемых фактов: здесь возникает метод бинарной оппозиции, которым столь широко пользовалась затем структурно-семиотическая поэтика. Любое вырывание из рассматриваемой системы отдельных ее элементов и попытка изолированного рассмотрения их в произвольно взятом контексте, по мнению Тынянова, равнозначны попытке прилаживать деталь одного механизма к другому,

игнорируя функцию данной детали в естественном для нее контексте. Только изучение определенного "дифференциального качества" литературного факта способно дать реальный результат при анализе литературного произведения. С другой стороны, лишь при осознании глубокого различия, существующего между современной точкой бытия литературного текста в живом контексте современности и исторической эволюцией определенных элементов его структуры, возможно увидеть художественную семантику текста во всей его полноте. Синхрония может быть осмыслена как поперечный срез диахронии.

Основная научная заслуга Тынянова заключается в том, что литературный текст и всю литературу в целом он описывал как систему отношений динамически связанных между собой элементов. Ведь любая попытка игнорировать это обстоятельство (как, например, это происходит в психолого-историческом литературоведении Овсяннико-Куликовского или в культурно-исторической школе Пыпина) приводит к грубым искажениям и прямым ошибкам в выводах. Существование любого литературного факта выясняется за счет анализа его функции в составе целого, взятого на определенном контекстовом уровне (например, какой-то сюжет анализируется на фоне группы текстов, всех текстов национальной литературы или всех текстов мировой литературы). Научное "имманентное" литературоведение (сегодня представленное в виде "деконструктивизма"), по мнению Тынянова, невозможно, потому что приводит к созданию голых абстракций, как правило, принципиально неповторимых логических моделей. Такого рода абстракции оказываются уникальными продуктами творческой работы, тем самым не способными выполнить функцию научного результата. Эти и многие другие научные достижения Тынянова заставляют обращаться к его трудам не только как к неотъемлемой части истории отечественной филологии, но и как к теоретическому фонду, научное значение которого еще далеко не исчерпано временем.

ВИКТОРУ ШКЛОВСКОМУ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Что такое литература?

Что такое жанр?

Каждый уважающий себя учебник теории словесности обязательно начинается с этих определений. Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие. А определения делаются все труднее. В речи бытуют термины «словесность», «литература», «поэзия», и возникает потребность прикрепить их и тоже обратиться на потребу так уважающей определения науке.

Получается три этажа: нижний — словесность, верхний — поэзия, средний — литература; разобрать, чем они все друг от друга отличаются, довольно трудно.

И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность — это решительно все написанное, а поэзия — это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия.

Собственно говоря, можно бы и не утруждать себя точным определением всех бытующих терминов, возведением их в ранг научных определений. Тем более что с самими определениями дело обстоит неблагоприятно. Попробуем, например, дать определение понятия *поэма*, т. е. понятия жанра. Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не-поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение* системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы: «герой» — «характер» в «Кавказском пленнике» был намеренно создан Пушкиным «для критиков», сюжет был — «tout de force»*. И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это было *смещением* системы. Пушкин изменял значение героя, а его воспринимали на фоне высокого героя и говорили о «снижении». «О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то мед-

* Диковина (франц.).

ведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазающей публики. Вяземский повторил то же замечание. (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: *ma tanto meglio*».

Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта «не-поэма» была поэмой. И это достаточное - не в «основных», не в «крупных» отличительных чертах жанра, а во второстепенных, в тех, которые как бы сами собою подразумеваются и как будто жанра вовсе не характеризуют. Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае *величина*.

Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большую форму» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. «Большая форма», поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. «Кавказский пленник» Пушкина). Пространственно «большая форма» бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он - *большая форма*. «Поэма» от просто «стихотворения» - тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка.

Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра; но при сохранении этого принципа конструкция может смещаться с безграничной шириной; высокая поэма может подмениться легкой сказкой, высокий герой (у Пушкина пародическое «сенатор», «литератор») - прозаическим героем, фабула отодвинута и т.д.

Но тогда становится ясным, что давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции и совершается эта эволюция как раз за счет «основных» черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т. д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты «второстепенные», подобно величине конструкции.

Но и самый жанр - не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок поэмы, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как отрывок, т. е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина - *поэмой*. Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке.

Жанр как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или другого приема не есть нечто неподвижное.

Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены хотя бы частичной - традиционного жанра «новым», заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается.

То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции.

Определения литературы, оперирующие с ее «основными» чертами, наталкиваются на живой *литературный факт*. Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный факт*. Он скажет, что то-то к литературе не относится, является фактом быта или личной жизни поэта, а то-то, напротив, является именно литературным фактом. Стареющий современник, переживший одну-две, а то и больше литературные революции, заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот. Журналы, альманахи существовали и до нашего времени, но только в наше время они сознаются своеобразным «литературным произведением», «литературным фактом». Заумь была всегда - была в языке детей, сектантов и т. д., но только в наше время она стала литературным фактом и т. д. И наоборот, то, что сегодня литературный факт, то завтра становится простым

фактом быта, исчезает из литературы. Шарады, логогрифы для нас детская игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром. И текучими здесь оказываются не только *границы* литературы, ее «периферия», ее пограничные области нет, дело идет о самом «центре»: не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления,— нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию.

В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть.

То же и со сменой литературных течений: в 30-х - 40-х годах «пушкинский стих» (т. е. не стих Пушкина, а его ходовые элементы) идет к эпигонам, на страницах литературных журналов доходит до необычайной скудости, вульгаризируется (бар. Розен, В. Щастный, А. А. Крылов и др.), становится в буквальном смысле слова бульварным стихом эпохи, а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов.

Строя «твердое» «онтологическое» определение литературы как «сущности», историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой «сущности». Получалась стройная картина: Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова.

Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках (Державин «чужак, который не знал русской грамоты», Ломоносов «имел вредное влияние на словесность») ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; что все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *сместили их стиль, сместили их жанры*. Ускользало то, что каждое новое явление *сменяло старое* и что каждое такое явление смены необычайно сложно по составу; что *говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литера-*

турной эволюции, принцип которой - борьба и смена. От них ускользали, далее, целиком такие явления, которые обладают исключительной динамичностью, значение которых в эволюции литературы громадно, но которые ведутся не на обычном, не на привычном литературном материале и потому не оставляют по себе достаточно внушительных статических «следов», конструкция которых выделяется настолько среди явлений предшествующей литературы, что в «учебник» не умещается. (Такова, например, заумь, такова огромная область эпистолярной литературы XIX века; все эти явления были на необычном материале; они имеют огромное значение в литературной эволюции, но выпадают из статического определения литературного факта.) И здесь обнаруживается неправильность статического подхода.

Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики. Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще. (Кстати, «эстетические достоинства вообще», «красота вообще» все чаще повторяются с самых неожиданных сторон.)

Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи.

Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.

В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду. Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт. «Невозможная», неприемлемая форма Некрасова, его «дурные» стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизованный стих, были новы. Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо *вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении*, а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении.

(Это не значит, что произведения не могут «жить в веках». Автоматизованные вещи могут быть использованы. Каждая эпоха вы-

двигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие. Но это, конечно, вторичные явления, новая работа на готовом материале. Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов, но Пушкин символистов несравним с эволюционным значением Пушкина в русской литературе; эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое.)

Обособляя литературное произведение или автора, мы не пробуем и к авторской индивидуальности. Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она - не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха.

(Кстати, в большом ходу сейчас подмена вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности литератора». Вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется вопросом о психологическом генезисе каждого явления, и вместо литературы предлагается изучать «личность творца». Ясно, что генезис каждого явления вопрос особый, а эволюционное значение его, его место в эволюционном ряду - опять-таки особый. Говорить о личной психологии творца и в ней видеть своеобразие явления и его эволюционное литературное значение - это то же, что при выяснении происхождения и значения русской революции говорить о том, что она произошла вследствие личных особенностей вождей борющихся сторон.)

Приведу, кстати, любопытное свидетельство о том, что с «психологией творчества» нужно обращаться крайне осторожно, даже в вопросах о «теме» или «тематизме», которые охотно связывают с авторской психологией. Вяземский пишет А. Тургеневу, который усмотрел в его стихах личные переживания:

«Будь я влюблен, как ты думаешь, верь я бессмертию души, быть может, не сказал бы тебе на радость:

Душа, не умирая,
Вне жизни будет жить бессмертием любви.

Например, я часто замечал, что тут, где сердце мое злится, язык мой всегда осечется; на постороннего - откуда ни возьмется, так и выпалит. Дидерот говорит: «Зачем искать автора в его лицах?

Что общего между Расином и Аталнею; Мольером и Тартюфом?» Что он сказал о драматическом писателе, можно сказать и о всяком. Главная примета не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотришь на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим неприметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет <...> Неужели Батюшков на деле то, что в стихах. Сладострастие совсем не в нем»*

Статическое обособление вовсе не открывает пути к литературной личности автора и только неправоммерно подсовывает вместо понятия литературной эволюции и литературного генезиса понятие психологического генезиса.

Перед нами результат такого статического обособления - в изучении Пушкина. Пушкин выдвинут за эпоху и за эволюционную линию, изучается вне ее (обычно вся литературная эпоха изучается под его знаком). И многие историки литературы продолжают поэтому (и только поэтому) утверждать, что последний этап лирики Пушкина - высший пункт ее развития, не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период и наметившегося выхода его в смежные с художественной литературой ряды: журнал, историю.

Подменить эволюционную точку зрения статической и осуждены многие значительные и ценные явления литературы. Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической - то же, что оценивать качества ядра вне вопроса о полете. «Ядро» может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть «неуклюжим» и «безобразным», но лететь хорошо, т. е. быть ядром.

И в эволюции мы единственно и сумеем анализировать «определение» литературы. При этом обнаружится, что свойства *литературы*, кажущиеся *основными*, первичными, бесконечно меняются и литературы как таковой не характеризуют. Таковы понятия «эстетического» в смысле «прекрасного».

Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся, - литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т. е. литература есть *динамическая речевая конструкция*.

* Остафьевский архив. Т.1. СПб., 1899. С. 382; письмо от 1819 г.

Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип*.

Своеобразие литературного произведения - в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е. по существу - деформации) материала. Каждое произведение - это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает.

При этом, само собою, «материал» вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», ибо внеконструктивного материала не существует. Попытки выхода за конструкцию приводят к результатам, подобным результатам потебнианской теории: в точке X (идея), к которой стремится образ, могут сойтись, очевидно, многие образы, и это смешивает в одно самые различные, специфические конструкции. Материал - подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных.

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе *ритм*, в широком смысле материалом *семантические группы*; в прозе им будет - *семантическая группировка* (сюжет), материалом - ритмические, в широком смысле, элементы слова.

Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в принцип конструкции может входить и известная *установка* на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на *произнесенное слово* и т.д.)

* О функциях литературного ряда см. в статье «О литературной эволюции» в этой же книге. Определение литературы как динамической речевой конструкции не выдвигает само по себе требования обнажения приема. Бывают эпохи, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизуется, тогда он естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема. Этот сглаженный прием будет в таких обстоятельствах динамичнее, чем обнаженный, ибо он сменит ставшее обычным соотношение конструктивного принципа с материалом, а стало быть, его подчеркнет. «Отрицательный признак» сглаженной формы может быть силен при автоматизации «положительного признака» обнаженной.

Таким образом, тогда как «конструктивный фактор» и «материал» понятия постоянные для определенных конструкций, «конструктивный принцип» понятие все время меняющееся, сложное, эволюционирующее. Вся суть «новой формы» в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных - материала.

Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным.

К произведению другой эпохи, автоматизованному, легко подойти с собственным апперцептивным багажом и увидеть не оригинальный конструктивный принцип, а только омертвевшие безразличные связи, окрашенные нашими апперцептивными стеклами. Между тем *современник* всегда чувствует эти отношения, взаимодействия, в их динамике; он не отделяет «метр» от «словаря», но всегда знает новизну их отношения. А эта новизна - сознание эволюции.

Один из законов динамизма формы это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала.

Пушкин прибегает, например, в стихах с определенной строфой к *белым местам*. (Не «пропускам», ибо стихи пропускаются в данном случае по конструктивным причинам, а в некоторых случаях белые места сделаны совсем без текста так, например, в «Евгении Онегине».)

То же и у Анненского, у Маяковского («Про это»).

Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала: семантика любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор - метр и подчеркнута его роль.

Здесь конструкция дана на нулевом речевом материале. Так широки границы материала в словесном искусстве; допустимы самые глубокие разрывы и расселины - их спаивает конструктивный фактор. Перелеты через материал, нулевой материал только подчеркивают крепость конструктивного фактора.

И вот при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение - конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распростра-

няется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.

В эпоху разложения центральных, главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип. Большие формы, автоматизуясь, подчеркивают значение малых форм (и наоборот), образ, дающий словесную арабеску, семантический излом, автоматизуясь, проясняет значение мотивированного вещью образа (и наоборот).

Но было бы странно думать, что новое течение, новая смена выходят сразу на свет, как Минерва из головы Юпитера.

Нет, этому важному факту эволюционной смены предшествует сложный процесс.

Прежде всего вырисовывается противоположный конструктивный принцип. Он вырисовывается на основе «случайных» результатов и «случайных» выпадов, ошибок. Так, например, при господстве малой формы (в лирике сонет, катрены и т. д.) таким «случайным» результатом будет любое объединение сонетов, катренов и пр. — в сборник.

Но когда малая форма автоматизуется, этот случайный результат закрепляется сборник как таковой осознается как конструкция, т. е. возникает большая форма.

Так, Авг. Шлегель называл сонеты Петрарки фрагментарным лирическим романом; так, Гейне — поэт малой формы — в «Buch der Lieder» и других циклах «мелких стихотворений» одним из главных конструктивных моментов полагает момент объединения в сборнике, момент связи, и создает сборники — лирические романы, где каждое малое стихотворение играет роль главы.

И наоборот, одним из «случайных» результатов большой формы будет осознание недоконченности, отрывочности как приема, как метода конструкции, что прямо ведет к малой форме. Но эта «недоконченность», «отрывочность», ясное дело, будет восприниматься как ошибка, как выпад из системы, и только когда сама система автоматизуется, на ее фоне вырисовывается эта ошибка как новый конструктивный принцип.

Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование

языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)*

Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть применен на деле, нужны легчайшие усилия.

Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой.

Чем «тоньше», чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип.

Такие явления искусство находит в области *быта*. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства. Но в тот момент, когда основной, центральный принцип конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом.

*Поэтому всякий «пуризм» есть пуризм специфический, пуризм, основанный на данной системе, а не «пуризм вообще». То же и о языковом пуризме. Длинные списки пушкинских «ошибок» и «неправильностей» приводятся в архаистической «Галатее» (1829 и 1830 г.) целыми страницами. Современная русская проза «прюдствует» на две стороны: боятя простой фразы и избегают вполне мотивированной языком небрежности. Писемский, не боясь, писал: «Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте» (А. Ф. Писемский. Полн. собр. соч., т. V. СПб., 1910. С. 46—47).

И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта.

Приведу пример.

В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем еще недавно была для нас, - исключительно явлением быта. Письма не вмещивались в литературу. Они многое заимствовали из литературного прозаического стиля, но были далеки от литературы, это были записки, расписки, прошения, дружеские уведомления и т. д.

Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается; интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду.

Ода главенствующий жанр начинает спадать в область «шинельных стихов», т. е. стихов, подносимых «шинельными» просителями, - в быт. Конструктивный принцип нового течения нащупывается диалектически.

Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова. Образ Ломоносова строился по принципу перенесения вещи на «неприличное», не подобающее ей место; принцип «сопряжения далековатых идей» узаконил соединение далеких по значению слов; образ получался как семантический «слом», а не как «картина» (при этом выдвигался на передний план принцип звукового сопряжения слов).

Эмоция («грандиозная») то нарастала, то упала (предусматривались «отдыхи», «слабости», более бледные места).

В связи с этим - аллегоризм и антипсихологизм высокой литературы XVIII века.

Ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность - в соединении слов «высоких» и «низких», оды - с комическими элементами сатирического стиха.

Разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня. Образ семантический слом, автоматизуясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации.

Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям идет психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых.

Но для их приложения нужны самые прозрачные, самые податливые явления, и они найдены - в быте.

Салоны, разговоры «милых женщин», альбомы культивируют малую форму «безделки»: «песни», катрены, рондо, акrostихи, шарady, буриме и игры превращаются в важное литературное явление.

И наконец - *письмо*.

Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к «Письмам русского путешественника», где путевое письмо стало жанром. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. Ср. предисловие Карамзина:

«Пестрота, неровность в слоге есть следствие различных предметов, которые действовали на душу <...> путешественника: он <...> описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом. Много неважного, мелочи - соглашаюсь <...> для чего же и путешественнику не простить некоторых бездельных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкой за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, в шпанском парике, сидящего на больших ученых креслах».

Но рядом - продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не «уведомление» и не «расписка».

Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом.

У младших карамзинистов - А. Тургенева, П. Вяземского идет непрерывная эволюция бытового письма. Письма читаются не только адресатами; письма оцениваются и разбираются как литературные произведения в ответных же письмах. Тип карамзинского письма - мозаика с вкрапленными стихами, с неожиданными переходами и с закругленной сентенцией - сохраняется долго. (Ср. первые письма Пушкина Вяземскому и В. Пушкину.) Но стиль письма эволюционирует. С самого начала играла некоторую роль в письме интимная дружеская шутка, шутливая перифраза, пародия и передразнивание, данная намеком эротика; это подчеркивало интимность, нелитературность жанра. По этой линии и идет развитие, эволюция письма у А. Тургенева, Вяземского и особенно Пушкина, но уже по другой линии.

Исчезала и изгонялась манерность, изгонялась перифраза, шла эволюция к грубой простоте (у Пушкина не без влияния архаистов, ратовавших за «первобытную простоту» против эстетизма карамзинистов). Это была не безразличная простота документа, извещения, расписки - это была вновь найденная литературная простота. В жанре по-прежнему подчеркивалась его внелитературность, интимность, но она подчеркивалась нарочитой грубостью, интимным сквернословием, грубой эротикой.

Вместе с тем писатели сознают этот жанр глубоко литературным жанром; письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский *manuel du style epistolaire**. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем. Он ревниво следит за своим эпистолярным стилем, оберегая его простоту от возвратов к манерности карамзинистов. («<...> Adieu, князь Вертопрах и княгиня Вертопрахина. Ты видишь, что у меня недостает уж и собственной простоты для переписки». Вяземскому. [1 декабря] 1826 г.)

Разговорным языком был по преимуществу французский, но Пушкин выговаривает брату за то, что тот мешает в письмах французское с русским; как московская кухня.

Так письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно поэтому литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр «литературной переписки», но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом.

* Руководство по эпистолярному стилю (франц.).

И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным.

Любопытно убедиться в том, как историки и теоретики литературы, строящие твердое определение литературы, просмотрели огромного значения литературный факт, то всплывающий из быта, то опять в него ныряющий. Пушкинские письма покамест используются только для справок, да разве еще для альковных разысканий. Письма Вяземского, А. Тургенева, Батюшкова никем не исследованы как литературный факт*.

В рассматривавшемся случае (Карамзин) письмо было оправданием особых приемов конструкции - вещь быта, свежая, «не готовая», лучше соответствовала новому конструктивному принципу, чем любые «готовые» литературные вещи.

Но может быть и иное олитературение вещи быта, иное превращение факта быта в литературный факт.

Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расширяться, распространиться на возможно более широкие области.

Это можно назвать «империализмом» конструктивного принципа. Этот империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области можно проследить на любом участке; таково, например, обобщение эпитета, указанное Веселовским: если сегодня есть у поэтов «золотое солнце», «золотые волосы», то завтра будет и «золотое небо», и «золотая земля», и «золотая кровь». Таков же факт ориентации на победивший строй или жанр - совпадение периодов ритмической прозы с преобладанием поэзии над прозой. Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений.

Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизируется. Этим объясняется и смена тем у поэтов.

Приведу пример. Гейне строит свое искусство на сломе, диссонансе. В последней строке он ломает прямую линию всего стихотворения (pointe); он строит образ по принципу контраста. Тема

* Писано к 1924 г. Теперь имеются статьи Н. Степанова и нек. др.

любви разработана им как раз под этим углом. Готшалль пишет: «Гейне довел эти контрасты «святой» и «вульгарной» любви до крайности; они грозили выпасть из поэзии. Вариации этой темы перестали под конец «звучать», вечные самообсмеяния напоминали паяца в цирке. Юмор должен был искать новых для себя областей, выйти из узкого круга «любви» и взять как тему государство, литературу, искусство, объективный мир»⁶

Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится наконец прорваться сквозь грань специфически литературного, «подержанного» и наконец падает на быт. Например, конструктивный фактор прозы - *сюжетная* динамика - становится главным принципом конструкции, стремится к максимальному развитию. Как сюжетные осознаются вещи с *минимальной* фабулой, с развитием сюжета вне фабулы. (Ср.: В. Шкловский. «Тристам Шенди»; это можно сравнить с явлением верлибра, удаленным от обычной стиховой системы и поэтому подчеркивающим стих.)

И этот конструктивный принцип падает в наши дни на быт. Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции.

Факт быта оживает своей конструктивной стороной. Мы не безразлично относимся к монтировке газеты или журнала. Журнал может быть по материалу хорош, и все же мы можем его оценить как бездарный по конструкции, по монтировке, и потому осудить как журнал. Если проследить эволюцию журнала, его смену альманахом и т. д., станет ясно, что эволюция эта идет не по прямой линии: журнал то является безразличным фактом быта, момент самой монтировки в нем не играет роли, то вырастает в литературный факт. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов, как «кусковая композиция» в повести и романе, строящая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления.

R. Gotschall. Die deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. II. Breslau, 1872. S. 92. Говорить о том, что эти смены тем обусловлены внелитературными причинами (напр., личными переживаниями), значит смешивать в одно понятия генезиса и эволюции. Психологический генезис явления вовсе не соответствует эволюционному значению явления.

И еще одно характерное явление, в котором тоже можно различить, как конструктивный принцип, которому тесно на чисто литературном материале, переходит на бытовые явления. Я говорю о «литературной личности».

Существуют явления стиля, которые приводят к *лицу* автора; в зачатке это можно наблюдать в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонационный фразовой рисунок - все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика; если рассказ этот ведется с установкой на рассказчика, от лица его, то эти неуловимые черты становятся конкретными до осязательности, складываются в облик (разумеется, конкретность здесь особая, далекая от живописной наглядности; и если бы нас стали спрашивать, например, как *выглядит* этот рассказчик, то наш ответ был бы поневоле субъективен). Последний предел литературной конкретности этого стилистического лица - это *название*.

Обозначение того или иного лица дает сразу массу мелких черт, вовсе не исчерпывающихся даваемыми понятиями. Когда писатель XIX века подписывал под статьей вместо имени «Житель Новой Деревни», он, конечно, вовсе не желал дать понять читателю, что автор живет в Новой Деревне, потому что читателю вовсе незачем было знать это.

Но именно вследствие этой «бесцельности» название приобретало другие черты - читатель отбирал из понятий только *характерное*, только так или иначе подсказывавшее черты автора, и применял эти черты к тем чертам, которые выростали для него из стиля, или особенностей сказа, или из ассортимента уже готовых, подобных имен. Так, Новая Деревня была для него «окраина», а автор статьи - «пустынный».

Еще выразительнее имя, фамилия. Имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: «Это имя мне ничего не говорит». В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена спорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. «Иван Петрович Иванов» вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность - отрицательный признак

только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком.

Поэтому авторские подписи «Житель *Тентелевой* деревни», «*Лужницкий* старец», являющиеся, по-видимому, простыми обозначениями места (или возраста), уже очень характерные, очень конкретные названия не только в силу черт, даваемых словами «старец» и «житель деревни», но и в силу большой выразительности имен «Тентелевой», «Лужницкий».

Между тем в художественном быту есть и будет институт *псевдонима*. Взятый с его бытовой стороны, псевдоним явление одного ряда с явлением анонима. Бытовые, исторические условия и причины его сложны и нас здесь не интересуют. Но в периоды литературы, когда выдвигается «личность автора», бытовое явление используется в литературе.

В 20-х годах псевдонимы, примеры которых я приводил, «сгустились», конкретизировались по мере роста стилистических явлений сказа. Это явление привело в 30-х годах к созданию литературной личности барона Брамбеуса.

Так позже создалась «личность» Козьмы Пруткова. Факт юридический, больше всего связанный с вопросом об авторском праве и об ответственности, этикетка, заявленная в писательском союзе, становится при особых условиях литературной эволюции *литературным фактом*.

В литературе существуют явления разных пластов; в этом смысле нет полной смены одного литературного течения другим. Но эта смена есть в другом смысле - сменяются *главенствующие* течения, главенствующие жанры.

Как бы ни были широки и многочисленны ветви литературы, какое множество индивидуальных черт ни было присуще отдельным ветвям литературы, история ведет их по определенным руслам: неизбежны моменты, когда казалось бы бесконечно разнообразное течение мелеет и когда ему на смену приходят явления, вначале мелкие, малозаметные.

Бесконечно разнообразно «слияние конструктивного принципа с материалом», о котором я говорил, и совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному.

Таковы явления эпигонства, которые торопят смену главного течения. И здесь, в этой смене, бывают революции разных раз-

махов, разных глубин. Есть революции домашние, «политические», есть революции «социальные» *sui generis*. И такие революции обычно прорывают область собственно «литературы», захватывают область быта.

Этот разный состав литературного факта должен быть учтен каждый раз, когда говорят о «литературе».

Литературный факт - разносоставен, и в этом смысле литература есть [не]прерывно эволюционирующий ряд.

Каждый термин теории литературы должен быть конкретным следствием конкретных фактов. Нельзя, исходя из вне- и надлитературных высот метафизической эстетики, насильно «подбирать» к термину «подходящие» явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт.

(Печатается по кн.: Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255-270*)

БОРИСУ ЭЙХЕНБАУМУ

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

1. Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы. С одной стороны, ею в значительной мере владеет индивидуалистический психологизм (в особенности на Западе), где вопрос о литературе неправомерно подменяется вопросом об авторской психологии, а вопрос о литературной эволюции - вопросом о генезисе литературных явлений. С другой стороны, упрощенный каузальный подход к литературному ряду приводит к разрыву между тем пунктом, с которого наблюдается литературный ряд, - а им всегда оказываются главные, но и дальнейшие социальные ряды, - и самым литературным рядом. Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту. Теория ценности в литературной науке вызвала опасность изучения главных, но и отдельных явлений и приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал в свою очередь

интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения.

Наконец, связь истории литературы с живою современною литературой - связь выгодная и нужная для науки - оказывается не всегда нужною и выгодною для развивающейся литературы, представители которой готовы принять историю литературы за установление тех или иных традиционных норм и законов и «историчность» литературного явления смешивают с «историзмом» по отношению к нему. В результате последнего конфликта возникло стремление изучать отдельные вещи и законы их построения во внеисторическом плане (отмена истории литературы).

2. Для того чтобы стать наконец наукой, история литературы должна претендовать на достоверность. Пересмотру должны быть подвергнуты все ее термины, и прежде всего самый термин «история литературы». Термин оказывается необычайно широким, покрывающим и материальную историю художественной литературы, и историю словесности и письменности вообще; он оказывается и претенциозным, потому что «история литературы» мыслится заранее как дисциплина, готовая войти в «историю культуры» в качестве научно-отпрепарированного ряда. Прав у нее пока на это нет.

Между тем исторические исследования распадаются, по крайней мере, на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование *генезиса* литературных явлений и исследование *эволюции* литературного ряда, литературной изменчивости.

От угла зрения зависит не только значение, но и характер изучаемого явления: момент генезиса в исследовании литературной эволюции имеет свое значение и свой характер, разумеется, не те, что в исследовании самого генезиса.

Далее, изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из *одной* эпохи-системы в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и «ценность» того или иного литературного явления должна рассматриваться как эволюционное значение и характерность».

То же должно произойти и с такими оценочными пока что понятиями, как «эпигонство», «дилетантизм» или «массовая литература»*

Основное понятие старой истории литературы «традиция» оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном «амплуа» и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом «амплуа», - в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд.

Главным понятием литературной эволюции оказывается *смена* систем, а вопрос о «традициях» переносится в другую плоскость.

3. Чтобы проанализировать этот основной вопрос, нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системой, и системой является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отмечается, а, напротив, ставится.

Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пре-

* Достаточно проанализировать массовую литературу 20-х и 30-х гг. чтобы убедиться в колоссальной эволюционной разнице их. В 30-е гг., годы автоматизации предшествующих традиций, годы работы над слежалым литературным материалом, «дилетантизм» получает вдруг колоссальное эволюционное значение. Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление - Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры. *Бытовое отношение к литературе*, кажущееся с оценочной точки зрения ее разложением, *преобразует литературную систему*. Между тем «дилетантизм» и «массовая литература» в 20-х гг., годах «мастеров» и создания новых поэтических жанров, открещивалась «графоманией», тогда как «первостепенные» (с точки зрения эволюционного значения) поэты 30-х гг. в борьбе с предшествующими нормами являлись в условиях «дилетантизма» (Тютчев, Полежаев), «эпигонства и ученичества» (Лермонтов), в эпоху 20-х гг. даже «второстепенные» поэты носили окраску мастеров первостепенных; ср. «универсальность» и «грандиозность» жанров у таких массовых поэтов, как Олин. Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как «дилетантизм», «эпигонство» и т.д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям - наследство старой истории литературы.

делах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная.

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

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

Так, лексика данного произведения соотносится сразу с литературной лексикой и общеречевой лексикой, с одной стороны, с другими элементами данного произведения с другой. Оба эти компонента, вернее, обе равнодействующие функции неравноправны.

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

Пушек гром и музыки! —

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

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

4. Возможно ли так называемое «имманентное» изучение произведения как системы, вне его соотносённости с системой литературы? Такое изолированное изучение произведения есть та абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения. По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удаётся в критике, потому что соотносённость современного произведения с современной литературой заранее предустановленный и только замалчиваемый факт. (Сюда относятся соотносённость произведения с другими произведениями автора, соотносённость его с жанром и т.д.)

Но уже и по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения:

Существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотносённости либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами от функции его.

То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается.

Так, дружеское письмо Державина - факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи - факт литературный. Ср. литературность мемуаров и дневников в одной системе литературы и внелитературность в другой.

Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения.

Здесь и еще одно обстоятельство. Автофункция, т. е. соотносённость какого-либо элемента с рядом подобных элементов других систем и других рядов, является условием синфункции, конструктивной функции данного элемента.

Поэтому не безразлично, «стерт» ли, «бледен» ли такой-то элемент или же нет. Что такое «стертость», «бледность» стиха, метра, сюжета и т. д.? Иными словами, что такое «автоматизация» того или иного элемента?

Приведу пример из лингвистики: когда «бледнеет» представление значения, слово, выражающее представление, становится

выражением связи, отношения, становится служебным словом. Иными словами, меняется его функция. То же и с автоматизацией, «поблещением» любого литературного элемента: он не исчезает, только функция его меняется, становится служебной. Если метр в стихотворении «стерт», за его счет становятся важными другие признаки стиха и другие элементы произведения, а он несет иные функции.

Так, стиховой «маленький фельетон» в газете дается по преимуществу на стертых, банальных метрах, давно оставленных поэзией. Как «стихотворение», соотношенное с «поэзией», его никто бы и читать не стал. Стертый метр является здесь средством *прикрепления* злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду. Функция его совершенно другая, нежели в поэтическом произведении, она служебная. К тому же ряду фактов относится и «пародия» в стиховом «маленьком фельетоне». Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое. Какое литературное значение может иметь заведомо тысячная пародия на лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...» и на пушкинского «Пророка»? Между тем стиховой «маленький фельетон» сплошь да рядом пользуется ею. И здесь мы имеем то же: функция пародии стала служебной, она служит для *прикрепления* внелитературных фактов к литературному ряду.

Если «стерта» так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда сюжетная проза в литературной системе не «стерта». Фабула может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала.

Говоря грубо, описания природы в старых романах, которые мы, двигаясь в определенной литературной системе, были бы склонны сводить к роли служебной, к роли спайки или торможения (а значит, почти пропускать), двигаясь в другой литературной системе, мы были бы склонны считать главным, доминирующим элементом, потому что возможно такое положение, что фабула являлась только мотивировкой, поводом к развертыванию «статических описаний».

5. Подобным же образом решается вопрос наиболее трудный, наименее исследованный: о литературных жанрах. Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся мето-

дом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. Жанры «рассказ», «повесть» в системе 20-х - 40-х годов определялись, как то явствует из самых названий, другими признаками, нежели у нас*. Мы склонны называть жанры по второстепенным результативным признакам, грубо говоря, по величине. Названия «рассказ», «повесть», «роман» для нас адекватны определению количества печатных листов. Это доказывает не столько «автоматизованность» жанров для нашей ли-

* Ср. словоупотребление «рассказ» в 1825 г. в «Московском телеграфе» в рецензии о «Евгении Онегине»: «Кто из поэтов имел *рассказ*, т. е. и с-полнение поэмы; целью, и даже кто из прозаиков в творении обширном? В «Тристрате Шанди», где, по-видимому, все заключено в *р а с с к а з е*, *р а с с к а з* совсем не цель сочинения» («Московский телеграф». 1825. № 15. Особенное прибавл. С. 5). Т.е. «*рассказ*» здесь, очевидно, близок к нашему термину «*сказ*». Эта терминология вовсе не случайна и продержалась долго. Ср. определение жанров у Дружинина в 1849 г.: «Сам автор (Загоскин.— Ю. Т.) назвал это произведение («Русские в начале осмнадцатого столетия».— Ю. Т.) *рассказом*; в оглавлении же оно означено именем *романа*; но что же это в самом деле, теперь определить трудно, потому что оно еще не кончено. <...> По-моему, это и не *рассказ*, и не *роман*. Это *не рассказ*, потому что *изложение выходит не от автора* или какого-нибудь *постороннего лица*, а напротив, *драматизировано* (или, вернее, *диалогировано*); так что сцены и разговоры беспрерывно сменяются одни другими, наконец, *повествование* занимает самую меньшую часть. Это *не роман*, потому что с этим словом соединяются требования и поэтического творчества, художественности в *изображении характеров и положений* действующих лиц. <...> Стану называть его *романом*, потому что он имеет на то все претензии» (А. В. Дружинин. Собр. соч. Т. 6. СПб., 1865. С. 41. «Письма иногороднего подписчика»). Ставлю здесь же один любопытный вопрос.

В разное время, в разных национальных литературах замечается тип «рассказа», где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: «N. N. закурил сигару и начал рассказ»). Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. «Рассказчик» здесь - ярлык жанра, сигнал жанра «рассказ» - в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому «рассказчик» здесь жанровый рудимент старого жанра. Тогда «сказ» у Лескова мог явиться вначале из «установки» на старый жанр, как средство «воскрешения», подновления старого жанра, и только впоследствии перерос жанровую функцию. Вопрос, разумеется, требует особого исследования.

тературной системы, сколько то, что жанры определяются у нас по иным признакам. Величина вещи, речевое пространство - не безразличный признак. В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова.

На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.

6. Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, например, вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу - прозой и неметрический верлибр - стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. (Ср. установленное Б. Эйхенбаумом взаимоотношение развития прозы и стиха, их корреляцию.)

Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра.

Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Дифференция одного соотнесенного типа влечет за собою или, лучше сказать, связана с дифференцией другого соотнесенного типа. Возникает метрическая проза (например, Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т.д. Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие, - другие.

Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной; и подобно тому как в современной литературе малосущественна соотносительность жанров (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой.

7. Эволюционное отношение функции и формального элемента - вопрос совершенно неисследованный. Я привел пример того,

как эволюция форм вызывает изменение функции. Примеры того, как форма с неопределенной функцией вызывает новую, определяет ее, многочисленны. Есть примеры другого рода: функция ищет своей формы.

Приведу пример, в котором сочетались оба момента.

В 20-х годах в литературном направлении архаистов возникает функция высокого и простонародного стихового эпоса. *Соотнесенность литературы с социальным рядом ведет их к большой стиховой форме.* Но формальных элементов нет, «заказ» социального ряда оказывается не равным «заказу» литературному и виснет в воздухе. Начинаются поиски формальных элементов. Катенин в 1822 г. выдвигает *октаву* как формальный элемент стиховой эпопеи. Страстность споров вокруг невинной с виду октавы под стать трагическому сиротству функции без формы. Эпос архаистов не удается. Через 8 лет форма используется Шевыревым и Пушкиным в другой функции — ломки всего четырехстопного ямбического эпоса и нового, сниженного (а не «высокого»), опрозаизированного эпоса («Домик в Коломне»).

Связь функции и формы не случайна. Не случайно одинаково сочетание лексики определенного типа с метрами определенного типа у Катенина и через 20—30 лет у Некрасова, вероятно, и понятия не имевшего о Катенине.

Переменность функций того или иного формального элемента, возникновение той или иной новой функции у формального элемента, закрепление его за функцией — важные вопросы литературной эволюции, решать и исследовать которые здесь пока не место.

Скажу только, что здесь от дальнейших исследований зависит весь вопрос о литературе как о ряде, о системе.

8. Представление о том, что соотнесенность литературных явлений совершается по такому типу: произведение вдвигается в синхронистическую литературную систему и «обрастает» там функцией, — не совсем правильно. Самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронистической системы противоречиво. Система литературного ряда есть прежде всего *система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами.* Ряды меняются по составу, но дифференциальность человеческих деятельностей остается. Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (ввиду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми

ми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции - от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам - столетиями.

9. Ввиду того что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой. Так, мы соотносим стихи со стиховым рядом (а не прозаическим) не по всем их особенностям, а только по некоторым. То же и в соотнесенности по жанрам. Мы соотносим роман с «романом» сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги.

Здесь еще один любопытный, с точки зрения эволюционной, факт. Соотносится произведение по тому или иному литературному ряду, в зависимости от «отступления», от «дифференции» именно по отношению к тому литературному ряду, по которому оно разносится. Так, например, вопрос о жанре пушкинской поэмы, необычайно острый для критики 20-х годов, возник потому, что пушкинский жанр явился комбинированным, смешанным, новым, без готового «названия». Чем острее расхождения с тем или иным литературным рядом, тем более подчеркивается именно та система, с которой есть расхождение, дифференция. Так, верлибр подчеркнул стиховое начало на *внеметрических* признаках, а роман Стерна - сюжетное начало на *внефабульных* признаках (Шкловский). Аналогия из лингвистики: «изменчивость основы заставляет сосредоточивать на ней максимум выразительности и выводит ее из сети приставок, которые не изменяются» (Вандриес).

10. В чем соотнесенность литературы с соседними рядами?

Далее, каковы эти соседние ряды?

Ответ у нас всех готов: быт.

Но для того чтобы решить вопрос о соотнесенности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: *как, чем* соотнесен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, многосторонен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. *Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной.* Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по *речевой* линии, у литературы по отношению к быту есть *речевая* функция.

У нас есть слово «установка». Она означает примерно «творческое намерение автора». Но ведь бывает, что «намерение благое, да исполнение плохое». Прибавим: авторское намерение может быть только ферментом. Орудую специфическим литературным материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. Так, «Горе от ума» должно было быть «высоким» и даже «великолепным» (по авторской терминологии, не сходной с нашей), но получилось политической «архаической» памфлетной комедией. Так, «Евгений Онегин» должен был быть сначала «сатирической поэмой», в которой автор «захлебывается желчью». А работая над 4-й главой, Пушкин уже пишет: «Где у меня сатира? О ней и помину нет в «Евгений Онегине».

Конструктивная функция, соотносённость элементов внутри произведения обращает «авторское намерение» в фермент, но не более. «Творческая свобода» оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место «творческой необходимости».

Литературная функция, соотносённость произведения с литературными рядами довершает дело.

Вычеркнем телеологический, целевой оттенок, «намерение» из слова «установка». Что получится? «Установка» литературного произведения (ряда) окажется его *речевой* функцией, его соотносённостью с бытом.

Установка оды Ломоносова, ее речевая функция - *ораторская*. Слово «установлено» на *произнесение*. Дальнейшие бытовые ассоциации - *произнесение в большом, в дворцовом зале*. Ко времени Карамзина ода «износилась» литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали «шинельными стихами», делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают *бытовые речевые* явления. Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т. д. И здесь свое эволюционное значение получает момент *генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм*. Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина - салон. Салон - факт бытовой - становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией.

Подобно этому, домашняя, интимная, кружковая семантика всегда существует, но в известные периоды она обретает литературную функцию.

Таково в литературе и закрепление *случайных результатов*: черновые стиховые программы и черновые «сценарии» Пушкина становятся его *чистой прозой*. Это возможно только при эволюции целого ряда, *при эволюции его установки*.

Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского («ода») в борьбе с камерной романсной установкой Есенина («элегия»).

11. Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной *экспансии литературы в быт*. «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и отсюда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» - с той личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова «литературная личность» Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне. Биография в известные периоды оказывается устной, апокрифической литературой. Это совершается закономерно, в связи с речевой установкой данной системы: Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин ср. с отсутствием литературной личности Лескова, Тургенева, Фета, Майкова, Гумилева и др., связанным с отсутствием речевой установки на «литературную личность». Для экспансии литературы в быт требуются, само собой, - особые бытовые условия.

12. Такова *ближайшая социальная функция* литературы. Только через изучение ближайших рядов возможно ее установление и исследование. Только при рассмотрении ближайших условий возможно оно, а не при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов.

И еще одно замечание: понятие «установки», речевой функции относится к литературному ряду или системе литературы, но не к отдельному произведению. Отдельное произведение должно быть соотнесено с литературным рядом, прежде чем говорить об его установке. Закон больших чисел неприменим к малым. Устанавливая сразу дальнейшие каузальные ряды для отдельных произведений и отдельных авторов, мы изучаем не эволюцию литературы, а ее модификацию, не как изменяется, эволюционирует литература в соотнесенности с другими рядами, а как ее деформируют соседние

ряды, - вопрос, также подлежащий изучению, но уже в совершенно иной плоскости.

Особенно ненадежен здесь прямолинейный путь изучения авторской психологии и переброска каузального мостика от *авторской* среды, быта, класса к его произведениям. Эротическая поэзия Батюшкова возникла из работы его над поэтическим языком (ср. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), и Вяземский отказывался искать ее генезис в психологии Батюшкова (см. выше, с. 250). Поэт Полонский, который никогда не был теоретиком и, однако, как поэт, как мастер своего дела, это дело понимал, пишет о Бенедиктове: «Весьма возможно, что суровая природа: леса, камни <...> влияли на впечатлительную душу ребенка, - будущего поэта; но как влияли? Это вопрос трудный, и никто без натяжек не разрешит его. Не природа, для всех одинаковая, играет тут главную роль...». Типичны переломы художников, не объяснимые их личными переломами: типы переломов Державина, Некрасова, у которых «высокая» поэзия в молодости идет рядом с «низкой», сатирической и при объективных условиях сливаются, давая новые явления. Ясно, что здесь вопрос не в индивидуальных психических условиях, а в объективных, в эволюции функций литературного ряда по отношению к ближайшему социальному.

13. Поэтому должен быть подвергнут пересмотру один из сложных эволюционных вопросов литературы - вопрос о «влиянии». Есть глубокие психологические и бытовые личные влияния, которые никак не отражаются в литературном плане (Чаадаев и Пушкин). Есть влияния, которые модифицируют, деформируют литературу, не имея эволюционного значения (Михайловский и Глеб Успенский). Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии при отсутствии его. Я приводил пример Катенина и Некрасова. Эти примеры могут быть продолжены. Южноамериканские племена создают миф о Прометее без влияния античности. Перед нами факты *конвергенции*, совпадения. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический - «кто раньше сказал?» оказывается несущественным. «Влияние» может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия. Оно предоставляет художнику при совпадении функции формальные элементы для ее развития

и закрепления. Если этого «влияния» нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам.

14. Здесь пора поставить вопрос о главном термине, которым оперирует история литературы, о «традиции». Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т.е. изменение функций и формальных элементов,— эволюция оказывается «сменой» систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*. Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот. Вопрос затмевается здесь тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах, — то, что можно назвать «традиционностью».

Так, быть может, функции пушкинской прозы ближе к функциям прозы Толстого, нежели функции пушкинского стиха к функциям подражателей его в 30-х годах и Майкова.

15. Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотносенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотносенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение *эволюции* литературы изучением *модификации* литературных произведений, их деформации.

(Печатается по кн.: Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 270-281)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы Ю.Н.Тынянова

- Архаисты и новаторы. Л., 1929.
Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.
Литературный факт: Сб. статей. М., 1993.
Об основах кино // Поэтика и кино. М.;Л., 1927.
Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
Проблемы изучения литературы и языка (в соавторстве с Р. О. Якобсоном) // Новый Леф. 1928. № 12.
Проблемы стихотворного языка. Л., 1924.
Пушкин и его современники. М., 1968.

О Ю.Н.Тынянове

- Белингов А.В.* Юрий Тынянов. М., 1960.
Милехина Г. Ю.Н.Тынянов и формальная школа в литературоведении 20-х гг. // Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 4. Труды по кафедре советской литературы. Вып. 1. М., 1957.
Тыняновский сборник. (Вторые Тыняновские чтения, Резекне.) Рига, 1986.
Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. (Посв. Ю.Н.Тынянову). Тарту, 1969.
Ю.Н.Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966.

Библиографии трудов Ю.Н.Тынянова

- В кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. М., 1966.
Ю.Н.Тынянов // Русские советские писатели-прозаики. Библиографический указатель. Т. 5. М., 1968.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Что имел в виду Ю.Н.Тынянов, говоря, что нет "слова без предложения" ?
2. Как понимал Тынянов проблему литературной преемственности?

3. Что имел в виду Тынянов, говоря о "сдвиге автоматизма" в процессе бытования произведения искусства в системе культуры?
4. Литература как динамическая речевая конструкция - в чем роль "личности творца" литературного произведения?
5. Как соотносятся конструктивные факторы стихотворной речи с поэтическими жанрами?
6. Что такое "единство и теснота" поэтического ряда?
7. Что значит "вещественная" и "формальная" сторона значения слова?
8. Что такое "литературный факт" и в чем его отличие от факта нелитературного?
9. Вопрос о формировании литературной классики в рамках теории литературной эволюции, выдвинутой Ю.Н.Тыняновым.
10. Об объеме понятия "литературный быт" в связи с концепциями Ю.Н.Тынянова.
11. Проблема взаимоотношения центра и периферии в процессе взаимодействия литературы с внелитературным окружением.
12. Трактовка "архаичности" и "новаторства" Ю.Н.Тыняновым.
13. "Историчность" и "историзм" литературы.
14. Литературная критика типа "наивной оценки" в трактовке Тынянова.
15. Явление смены систем в концепции теории литературной эволюции Ю.Н.Тынянова.
16. Можно ли считать слова Ю.М.Лотмана о том, что "дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре", продолжением концепции Тынянова?



7. Р.О.ЯКОВСОН И ПРАЖСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КРУЖОК

РОМАН ОСИПОВИЧ ЯКОВСОН (1896 - 1982)

Выпускник Лазаревского института восточных языков (1914) и Московского университета (1918). Вел широкую научно-преподавательскую деятельность в Москве, а после эмиграции - в Брно, Копенгагене, Осло, Упсала, Нью-Йорке. В последние годы жизни профессор славянских языков, литератур и общей лингвистики Гарвардского университета и Массачусетского технологического университета. Выдающийся русский филолог, большую часть жизни и творческого пути прошедший за границей. Один из основателей и главных руководителей Московского, Пражского и, в недавние годы, Нью-Йоркского лингвистического кружков. Один из основоположников концепции структурного описания художественного текста, оказавшей влияние на создание и развитие Тартуской структуральной школы и ставшей основой для формирования литературно-эстетической доктрины Пражского лингвистического кружка.

Датой рождения ПЛК можно считать 7 февраля 1928 г., когда Я.Мукаржовский прочел на научном заседании чехословацких филологов доклад Б. В. Томашёвского "Новая русская школа в историко-литературных исследованиях". К этому времени в Праге в переводе на чешский и французский языки были изданы многие работы русских филологов (формалистов), вызывавшие повышенный интерес во всем мире, особенно в славянских странах, и оказавшие существенное влияние на развитие мировой филологии. Впоследствии, помимо ряда выдающихся чешских филологов (И.Вахек, Б.Трика, Я.Мукаржовский, В.Скаличка, К.Горалек), в ПЛК работали также ученые из США (Л.Блумфилд), Дании (Л.Ельмслев),

Голландии (А.В. де Гроот), Польши (Г.Уланин и В.Дорошевский). Связанная со сталинскими репрессиями волна эмиграции из СССР существенно пополнила ряды ПЛК, укрепив его научный потенциал (Н.С.Трубецкой, П.Г.Богатырев, Р.О.Якобсон и др.). Живя в СССР, участвовали в работе ПЛК и такие ученые, как Г.О.Винокур, Ю.Н.Тынянов, Н.Н.Дурново, Б.В.Томашевский. В результате ПЛК стал крупным, по-своему уникальным явлением в мировой филологической науке, обогатившим мир новыми научными концепциями, в том числе достижениями в создании методологии научной поэтики.

Философской базой ПЛК стала феноменология Гуссерля, а также теория познания неопозитивизма. В противовес господствовавшему в начале века палеонтологическому рассмотрению языковых процессов ПЛК выдвинул требование рассмотреть как систему знаков не только сам язык, но и все языковые явления также. При этом принималось во внимание, что изоляция языковых явлений друг от друга может влиять на несомую ими функцию. В этом смысле ПЛК явился продолжателем идей Ф. де Соссюра, Б. де Куртенэ. Возникло представление о возможностях и перспективах структурной лингвистики.

Осознание литературного текста как явления языка привело к необходимости постановки вопроса о поэтическом языке и его отношении к языку литературному. В результате изучения этой основной темы возникла новая концепция, продолжавшая теоретические штудии формалистов на новом, методологически более продуманном уровне.

Согласно сформулированным в ПЛК принципам художественное произведение - сложная многоуровневая система, обладающая определенными качествами, отличающими ее от других систем, информационных и неинформационных. В трудах ученых ПЛК искусство впервые предстало как универсальный язык культуры, обладающий характерными, несводимыми к другим свойствами. Выявление этих свойств, их описание с помощью уточненного терминологического аппарата русских формалистов и стало смыслом деятельности литературоведческого крыла ПЛК. В основу создаваемой научной концепции было положено учение о функции и структуре. Отталкиваясь от представления о "языке художественного произведения", прагматики распространили принципы структурального языкознания на изучение свойств художественного произведения и присущего ему особого поэтического языка. Развивая достижения

формалистов, пражцы постоянно совершенствовали терминологическую базу новой науки "поэтики", отказывались от многословия и метафоричности литературоведческих дефиниций прежних лет. Из их словаря исчезает полностью описание "специфической целостности" литературного текста, они все реже употребляют такие термины, как "конструкция" и "система", все чаще пользуются прочно вошедшим в наш современный научный обиход словом "структура".

В 1929 г. были опубликованы "Тезисы Пражского лингвистического кружка", сформулировавшие в виде ряда кратких определений принципы новой филологической школы и оказавшие впоследствии большое влияние на мировую научную жизнь.

Описывая язык - систему средств выражения, служащих определенным целям, - ПЛК определил принцип и задачу филологического исследования как выяснение функциональных связей между каждым элементом языка и всеми другими элементами, входящими в систему. В русле их борьбы с позитивизмом пражцы призвали к принципиальному смысловому разграничению между внутренней речевой реальностью и реализованной речевой деятельностью, протекающих по совершенно различным принципам. Критикуя известную оппозицию Ф. де Соссюра "речь/язык", пражцы подчеркивали, что каждая языковая деятельность имеет свой язык условную систему знаков. Отсюда становилось ясно, что каждый литературный текст написан на своем собственном языке, изучение которого дает материал для анализа смысла изучаемого литературного текста. ПЛК предложил разделить в составе художественного текста "литературный" и "поэтический" языки, которые принципиально несводимы один к другому. Подобно формалистам, специфика поэтической речи определялась ими как умышленное отклонение от языковой нормы, специфика литературной речи как стремление слиться с нормой и отождествиться с ней. Развивая эти известные положения формалистов, "пражцы" предложили определить различие между коммуникативным и поэтическим языком как различие между стремлением к актуализации (сдвигу) в поэтическом языке и стремлением к автоматизации (отождествлению) в языке литературном (естественном). Отсюда совпадение или отклонение поэтической речи от литературной всегда носит важный, принципиальный характер и подлежит специальному изучению в рамках науки о художественном языке - поэтики. Все стороны художественного языка в литературном тексте связаны

между собой, отсюда ясно, что нельзя, например, фонологию поэтического текста полностью отделить от семантики, или наоборот.

Литературное произведение, доказывали пражцы сложное функциональное целое, и различные его элементы не могут быть поняты без связи со всем остальным. Казалось бы, тождественные (в рамках литературного языка) текстовые элементы в поэтическом произведении могут иметь совершенно другую семантику. Литературоведческое исследование, признающее это различие, таким образом, может определять свойственные каждому литературному тексту системы градаций и ценностных иерархий, моделирующих мир в согласии с внутренней системой этических ценностей автора. Сопоставление сходных языковых структур может выявить сходство и различие в синтактике, морфологии и семантике поэтических текстов. Словарь поэзии, подчеркивали участники ПЛК, формируется за счет активного отталкивания от естественного языка общения, формируется своя поэтическая лексика. Здесь появляются неологизмы, варваризмы, архаизмы - необходимые автору именно для того, чтобы ценностно подчеркнуть отличие его поэтического языка от существующей литературной нормы и существующего эстетического канона. Подобным образом актуализируется в поэтическом языке не только словарь, но и синтаксис. Появляются необычные элементы, иногда идущие вразрез с грамматической нормой современного литературного языка (например, альтернативная орфография и пунктуация).

Пражская литературоведческая школа выдвинула теорию, по-новому объясняющую знаковую природу искусства. Литература и нелитература отличаются не только наличием/отсутствием метафоричности, количеством или способом отбора слов, как считали раньше, но принципиальным отношением к слову. Изучая знаковую природу слова, включенного в структуру литературного и нелитературного текста, пражцы установили, что коммуникативная функция языка связана с направленностью на означаемое; в то же время поэтическая функция направлена на сам знак, т. е. в равной степени и на означаемое, и на означающее. Литературное произведение, утверждали пражцы, написано на двух языках: бытовом языке литературной нормы и, одновременно, индивидуальном поэтическом языке данного автора, выработанного в процессе отталкивания от современного поэтического эстаблишмента. При этом создается особая текстовая иерархия ценностей, отражающая свойства данного поэтического языка: отношения компонентов

"многоступенчатые", т. е. элементы разных уровней перекрещиваются по-разному на разных уровнях общей для них структуры.

Сосредоточенность на методе литературоведческого исследования - основная характерная особенность научной школы ПЛК. Структура литературного произведения - своего рода цельное образование, в котором отдельные составляющие элементы имеют смысл и значение только в связи с другими элементами. Целое "структуры" приобретает характер органической или "динамической" системы, обладающей внутренними закономерностями, выражающимися в определенном наборе характерных связей между составляющими ее элементами. Литературное произведение представляется в этой концепции вовсе не таким однородным - в нем действуют различные силы, заставляющие все элементы целого находиться в напряженном отталкивании-притяжении друг к другу.

Исходя из общей концепции структуры поэтического текста, прагматики определяли различные компоненты художественного целого как функциональные величины.

Сюжет литературного произведения, например, также представлялся ими характерной семантической композицией, которая может быть изучена как неотъемлемая часть поэтического языка. Тема художественного произведения является одним из основных компонентов структуры произведения, руководствуется ее законами и может быть адекватно оценена с точки зрения своего значения (участия) в структуре художественного текста, и т. д. Методологически оправданным изучением внутреннего строения литературного текста, таким образом, оказывается изучение функций отдельных элементов в их влиянии друг на друга. Например, сюжет является цельной семантической конструкцией, поэтому здесь возможно поставить вопрос о семантике и структуре сюжета. От исследователя, таким образом, требуется умение видеть и учитывать одновременно и общее текстовое значение произведения, взятого как единый знак, и структурное значение каждого элемента в составе этого противоречивого текстового целого.

В этом направлении преодолевался так называемый "исследовательский эгоцентризм", приводящий к тому, что текст рассматривался литературоведом с точки зрения личной системы ценностей, эстетической и языковой нормы, несомой самим исследователем. Отметим, что сегодня эта мысль, в отрыве от остальных научных принципов прагматиков и догматизированная в качестве абсолютной истины, стала руководящим принципом методологии ана-

лиза художественного текста для постструктуралистов. Вместо вольной трактовки и интерпретации, основанной на личном вкусе исследователя, ПЛК предложил изучение текста как ряда поэтических функций, составление перечней поэтических элементов, воплощенных в определенных литературных жанрах. На новом методологическом уровне пражцы ставили задачу "исторической поэтики" А.Веселовского - сравнительного изучения поэтических форм, выработанных в литературной практике.

Каждый конкретный факт обращения к литературе, утверждали пражцы, всегда находится на перекрестье двух линий: линии развития современного литературного языка (бытового общения) и линии развития на современном этапе литературной нормы (нормы поэтического языка). Создавая научную основу для стилистики, пражцы рассматривали процесс стилизации как процесс деформации, т. е. умышленного акцентирования формы на определенных точках или пунктах художественной системы. Наличие литературного канона, нормы, штампа объясняется здесь исчерпанностью, автоматизированностью уходящего поэтического языка и доказывается той легкостью, с которой сотни поэтов (эпигонов) работают в хорошо понятном и отработанном поэтическом стиле. Стилизация связана с нарушением, разбиванием канона и, как правило, воспринимается публикой как "убийство искусства". Новый автор работает над тем, чтобы построить текст, отклоняющийся от обеих названных норм, при этом сохраняя возможность быть прочитанным современным ему читателем. При этом поэт активно работает над языком, меняя норму, заставляя второстепенные для языка элементы выполнять в создаваемом им поэтическом языке главную роль, и наоборот. Литературный язык является своего рода материалом и эстетико-стилевым фоном для работы поэта над словом.

Вслед за формалистами этот процесс пражцы называли "актуализацией", суть которой заставить по-новому звучать стертые, "автоматизированные" языковые элементы. Здесь же, по мнению пражцев, скрывается самое существенное различие между литературным языком (общения), направленным на означаемое и стремящимся к автоматичности (совпадению вариантов различных случаев употребления) значения составляющих его элементов, в то время как поэтический язык направлен на выражение, разрушение этой автоматичности в пользу выработки индивидуального способа формирования значения, склонен к актуализации языковых эле-

ментов. Ясно, что и поэтическая работа, и неграмотное употребление литературного языка равно нарушают языковую норму. Различие, однако, состоит в том, что поэт нарушает норму сознательно, намеренно, руководствуясь критериями эстетическими; безграмотный человек нарушает язык бессознательно, случайно. Случаи смешивания читателями этих двух типов нарушения нередки: например, восприятие многими современниками стихотворений В.Хлебникова как "безграмотных и косноязычных"

Ученые ПЛК установили закон, согласно которому в поэтическом тексте не все его компоненты могут быть актуализированы, так как в этом случае вместе с языковой избыточностью, пугающей от непонимания, полностью исчезнет семантическая основа для понимания текста другим "я"; поэтому намеренная актуализация одних компонентов языка в процессе поэтического творчества всегда сопровождается такой же намеренной автоматизацией других элементов создаваемой художественной формы. При этом эстетическое качество и художественное достоинство созданного произведения могут быть описаны как определенное соотношение актуализированных и автоматизированных элементов. Другими словами, произведение создается автором намеренно таким, чтобы одно выглядело максимально ярко на фоне другого. Структура поэтического текста — это динамичный и вместе с тем намеренно строго выстроенный порядок отношений между различными языковыми элементами. Отсюда и анализ поэтической формы произведения должен строиться на сравнении поэтического языка произведения, закрепленного в изучаемом тексте, с языками, служившими материалом и отправной точкой создания художественного текста.

Главной задачей поэтики, таким образом, становится изучение закономерностей сцепления элементов в поэтическом языке, способов комбинирования материала внутри художественной формы. Как писал об этом Р. Якобсон, поэтичность проявляется в том, что слово ощущается как слово, а не только как представитель обозначаемого предмета. Само же произведение, вразрез с социологической школой, ищущей в нем "отражение" реальности, оказывается вовсе не безразличной ссылкой на окружающую действительность, но само по себе, эстетически воспринятое, приобретает смысл и значение, приобретает границы и осознается как отдельная "вещь", нечто самостоятельное и значимое. Отличительный организующий признак искусства — сосредоточенность на знаке, ко-

торый оказывается означающим для лежащей в пределах поэтического языка "вторичной моделирующей системы" (термин структуралистов, развивших эти научные идеи прагматов).

Понятие доминанты, введенное формалистами, прагматы дополнили описанием принципа работы доминанты в структуре текста. Согласно этой научной модели система литературного языка, сознательно выведенная поэтом из равновесия, напрягается в каком-то одном пункте, внутренне организовывается. Если сравнить эту систему с электрической сетью, то можно представить себе этот процесс как резкое падение напряжения в одной части сети с возрастанием его в другой части. При этом происходит резкая перемена акцента, и пункт воздействия и вся организация отношений внутри этой сети будут зависеть от доминанты - эстетического фактора, обусловившего такое резкое изменение. Вместе с тем доминанта обеспечивает литературному тексту "единство в разнообразии": стремление к доминанте с одновременным сопротивлением этому со стороны неактуализированных компонентов произведения.

Значение ПЛК для развития методики литературоведения определяется тем, что он впервые поставил вопрос о методе имманентного анализа литературного произведения, в одинаковой мере противоположного и культурно-историческому описанию литературного текста как "памятника культуры", и вольным трактовкам литературоведческой эссеистики, сосредоточенной на эмоциональном пересказе "содержания" произведения. Главный пафос концепции прагматов можно определить как требование изучения поэтического языка - и в его конкретных проявлениях в определенных литературных текстах, и общих функционально-структурных особенностей его организации.

Главная идея прагматов состоит в описании основных свойств синхронной структуры литературного произведения, что может дать ключ к анализу любого литературного текста. При этом художественный текст понимается как неделимый знак, в котором отдельные части (элементы) литературного произведения, находясь в теснейшей взаимосвязи, определяя значение друг друга, не поддаются произвольному делению. Для изучения литературного явления, находящегося в процессе быстрых динамических изменений, необходимо сделать моментальный снимок, фиксирующий его состояние в один момент времени. Обосновываемое учеными понятие о "синхронии" не было тождественно понятию о "статике". Страницы 290

тика предполагает неизменность во времени; говоря о синхронии, пражцы, напротив, подчеркивали динамический характер изучаемой системы, при рассмотрении которой для удобства анализа вычитается временная характеристика. Такого рода статический срез — лишь один прием научного исследования, кроме того, не всегда указывающий на синхронный срез всей системы в целом (как, например, один кадр художественного фильма не может быть синхронным эквивалентом художественной системы фильма). Оказав большое влияние на выработку методологии новой науки, ПЛК дал также примеры анализа литературного текста на основе выработанной концепции, едва ли не лучшими образцами которых являются статьи Р.О.Якобсона.

СТАТУЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ ПУШКИНА

Владимир Маяковский однажды заметил, что стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникнет в сознание читателя и овладеет им. Эта интонация затем не раз развертывается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы наиболее трудны для анализа. Если мы перейдем от одного аспекта поэзии к другому — от звука к смыслу, — мы столкнемся с аналогичным явлением. В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности. В пеструю вязь поэтических мотивов, зачастую несходных и не соотносящихся друг с другом, эти элементы вносят целостность индивидуальной мифологии поэта. Именно они делают стихи Пушкина пушкинскими, стихи Махи — подлинно стихами Махи, а стихи Бодлера — бодлеровскими.

Каждому читателю поэтического произведения представляется очевидным тот факт, что существуют определенные элементы, со-

ставляющие неотъемлемый, неотделимый компонент динамики произведения, и интуиция читателя заслуживает доверия. Задача ученого состоит в том, чтобы, следуя этой интуиции, извлечь эти постоянные компоненты, или константы, непосредственно из текста поэтического произведения путем его внутреннего, имманентного анализа, а если речь идет о варьирующих компонентах, установить, что является закономерным и устойчивым в этом диалектическом движении, найти основу (субстрат) вариаций. Идет ли речь о ритме, мелодике или семантике поэтического произведения, во всех случаях переменные, случайные, необязательные элементы существенно отличаются от "инвариантов" произведения. Есть компоненты стихотворения, которые варьируют от стиха к стиху, придавая каждому из них особые, индивидуальные черты; существуют и другие компоненты, которыми отмечены не отдельные строки, а в целом стих данного стихотворного произведения или вообще данного поэта. Они создают рисунок стиха, идеальную метрическую схему, без которой стих не мог бы быть воспринят, а само поэтическое произведение распалось бы. Аналогичным образом разрозненные символы сами по себе немые и полностью понятны только в их отношении к общей символической системе. Наряду с варьируемыми элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта.

Театроведы различают *амплуа* и *роли*; амплуа постоянны (разумеется, в границах определенных сценических жанров и стилей): например, амплуа первого любовника, интриганки, резонера не зависит от того, является в данной пьесе первым любовником офицер или поэт, или от того, кончает он с собой в конце пьесы или благополучно женится. В лингвистике мы отличаем *общее значение* грамматической формы от отдельных *частных значений*, обусловливаемых определенным контекстом или ситуацией. В словосочетании *домогаться чего-либо* родительный падеж обозначает объект, на который направлено действие, а в словосочетании *сторожиться чего-либо* тот же падеж обозначает объект, от которого направлено действие. Это значит, что именно глагол, управляющий формой родительного падежа, наделяет эту форму тем или иным значением направления; сам по себе родительный падеж лишен этого значения, и общее значение родительного падежа, таким образом, не содержит значения направления. Если две противоречи-

292

вые формулировки оказываются законными и если часто обнаруживается, что они законны в одно и то же время, это означает лишь то, что ни одна из них в действительности не верна или, точнее говоря, что обе они недостаточны. Из этого вытекает, например, что ни признание существования бога или революции, ни их отрицание не характерны для произведений Пушкина. Невозможно правильно понять частные значения грамматической формы и их взаимоотношения, если мы не поставим вопрос об их общем значении. Аналогичным образом, если мы хотим овладеть символикой поэта, мы должны прежде всего обнаружить те постоянные символы, из которых складывается мифология этого поэта.

Нельзя, разумеется, искусственно *изолировать* поэтический символ; наоборот, мы должны исходить из его тесного взаимодействия с другими символами и со всей единой системой произведений поэта.

Нельзя, естественно, впадать ни в вульгарный *биографизм*, рассматривающий литературное произведение как воспроизведение ситуации, из которой оно возникло, и выводящий из текста произведения то или иное неизвестное событие, ни в вульгарный *антибиографизм*, догматически отрицающий любую связь между литературным произведением и жизненной ситуацией. Для анализа поэтического языка могут оказаться весьма полезными сведения современной лингвистики о многообразной взаимосвязи слова и ситуации и об их тесном взаимодействии. Мы не хотим однозначно выводить произведение из той или иной ситуации, но в то же время, анализируя поэтическое произведение, мы не должны упускать из виду существенные повторяющиеся соответствия между жизненной ситуацией и произведением, в особенности регулярную связь между определенными общими чертами в ряде произведений поэта и общим местом или временем создания этих произведений, равно как нельзя игнорировать и соответствующие биографические условия. Ситуация есть компонент речи; поэтическая функция преобразует ее, как и любой другой компонент речи, иногда выдвигая ее на передний план как эффективное выразительное средство, иногда, наоборот, заглушая ее, но в каком бы смысле она ни трактовалась в произведении - в положительном или отрицательном, произведение никогда не бывает к ней безразлично.

Разумеется, не следует думать, что мифология Пушкина, которую мы стремимся раскрыть в нашем исследовании, есть целиком и полностью *исключительно собственное* достояние поэта. Насколь-

ко сообразуется творчество Пушкина с современной ему русской поэзией, не говоря уже о современной ему поэзии вообще и обо всей русской поэзии в целом, - это уже другой вопрос. Сравнительное языкознание убеждает нас в том, что для плодотворного сравнения необходимо прежде всего систематическое описание.

В этой работе я могу предложить лишь ограниченную иллюстрацию изложенных выше положений, лишь небольшой фрагмент описания символической системы Пушкина. Этот фрагмент относится к одному из наиболее впечатляющих образов его поэзии образу статуи - и его значению в творчестве поэта¹.

Как правило, в заглавиях оригинальных произведений Пушкина - эпических или драматических - указывается либо *главное действующее лицо*, либо место действия, если оно особенно существенно для сюжета или общей темы произведения. Сравним, с одной стороны, такие названия, как "Руслан и Людмила", "Кавказский пленник", "Братья разбойники", "Женех", "Граф Нулин", "Анджело", "Евгений Онегин" "Борис Годунов", "Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери", и, с другой стороны, такие названия, как "Полтава", "Домик в Коломне", "Бахчисарайский фонтан". "Первое лицо", как называет его сам Пушкин, может быть также собирательной группой людей; вовсе не случайно то обстоятельство, что поэма о кавказском племени, о чужестранце и об их драматичном конфликте названа - по обозначению чужестранца - "Кавказский пленник" и что более поздняя поэма о цыганах, чужестранце и об их конфликте названа "Цыганы"; в каждой из этих поэм центр тяжести располагается в разных местах. Обозначение главного лица может быть объединено с указанием поэтического жанра, к которому принадлежит данное произведение: "Песнь о вещем Олеге"; "Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди"; "Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях"; "Сказка о рыбаке и рыбке". "Сказка о попе и о работнике его Балде", "Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве" (первоначальное название драмы "Борис Годунов").

Однако среди выдающихся поэтических созданий Пушкина выделяются три произведения, названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия "Каменный гость", поэма "Медный всадник" и "Сказка о золотом петушке". Герой трагедии, как указы-

вает современный историк литературы, это Дон Гуан - "тот гуляка праздный, каким был Альбер и Моцарт"². Однако это не так: ведь название драмы объявляет главным героем статую командора. Другой историк литературы говорит о "главном действующем лице поэмы, Евгений"³; однако название поэмы выделяет как главное действующее лицо памятник Петру Великому работы Фальконе. Можно выдвинуть аналогичное возражение и автору самой значительной работы о последней сказке Пушкина⁴: "славный царь Дадон", хотя и появляется в начальных стихах сказки, вовсе не центральный персонаж; носителем действия сказки является золотая птица.

Однако сходство этих трех произведений не сводится только к особому типу главного героя. Одинакова роль статуи в действии этих произведений, и их сюжетное ядро, в сущности, одно и то же.

1. *Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине.* Дон Гуан говорит Доне Анне и о "совести усталой", и о собственном перерождении:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней.
Дрожащие колена преклоняю.

Евгений "не Дон Гуан", как ясно подчеркивает поэт в черновых вариантах "Медного Всадника": его смирению не предшествует ни бунт, ни протест. Однако мечта Евгения перед драматической развязкой, хотя и лишённая пылкого романтизма желаний Дон Гуана, по существу сродни этим желаниям: уставший от невзгод, он мечтает о соблазнительной спокойной жизни "праздных счастливых" и о встрече с Парашей. Царь Дадон

смолоду был грозен...
Но под старость захотел
Отдохнуть...
И покой себе устроить.

И как раз в этой ситуации он "очарован, восхищен" шамаханской царицей.

2. *Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной.* Связь с неким существом превращает статую в

идол - или, если воспользоваться терминологией современной русской этнологии, в *лекан*; иными словами, статуя, понимаемая как чисто "внешнее изображение", становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона⁵. Связь статуи с таким существом может быть разного рода. Титаническая мощь каменного гостя является исключительной особенностью статуи:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! Что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и тщедушен,
...Как на булавке стрекоза...

В "Медном Всаднике" это свойство статуи соединяется с титанической мощью изображаемого лица, царя Петра Великого "чудотворца-исполина" - и его символического партнера, его коня. Однако в сказке, наоборот, статуэтка - "петушок на спице" - почти уподобляется "стрекозе на булавке" *Подражательная магия*, если воспользоваться терминологией Фрэзера, заменяется *заразительной магией*, или, другими словами, вместо отношения изображения к изображаемому объекту на передний план выдвигается отношение маленькой золотой птицы к ее владельцу, старому скопцу, хотя намек на такое сходство есть в самой сказке: звездочет сопоставляется с птицей, а именно с лебедем⁶. Но независимо от всех этих вариаций сохраняет силу *магия зла*. Во всех случаях власть "онгона" над женщиной фатальна; во всех случаях над жизнью берет верх мертвенное бессилие: "Вдова должна и гробу быть верна", говорит Дона Анна; "Прошло сто лет", подчеркивается во вступлении "Медного Всадника" - столетие разделяет жизнь царя Петра и жизнь Парашаи, и если прошлое Доны Анны все же принадлежит командору, то что связывает Петра с Парашей и Парашу с Петром? "И зачем тебе девица?" - резонно спрашивает Дадон скопца, но тот продолжает упорствовать в своем стремлении заполучить шамаханскую царицу.

3. После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает. Дон Гуан видит, что Дона Анна вся во власти надгробной статуи командора, ее убитого мужа, и он хочет вырвать ее из пут "мертвого счастливица"

..чей хладный мрамор

Согрет ее дыханием небесным.

В соответствии с кошмарным предложением Дон Гуана “мраморный супруг” должен стоять на часах во время его любовного свидания с Доной Анной. Она расположена к своему поклоннику, очень скоро она будет принадлежать ему, но внезапно слышится тяжелая поступь шагов командора. Ожившая статуя, покинувшая свой пьедестал, “тяжело” сжимает руку Дон Гуана своей “каменной десницей”; Дона Анна исчезает; человек гибнет.

Евгений во время ужасного петербургского наводнения теряет свою невесту Парашу. Мы ничего не знаем о ее кончине, только ставятся и остаются без ответа мучительные вопросы:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

И дальше: “Что ж это?...” В своем внезапном помешательстве Евгений прозорливо постигает, что настоящий виновник его несчастий - страж города, знаменитый Медный Всадник, царь Петр,

...чьей волей роковой
Под морем город основался...

Он угрожает статуе: “Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..” Ожившая статуя покидает постамент и преследует Евгения. “Тяжелый топот” Медного Всадника соответствует тяжелому пожатью “каменной десницы” командора и тяжелой поступи его шагов. Человек погибает.

Золотой петушок служит царю Дадону как “верный сторож” Его таинственный владелец, звездочет-скопец, не хочет отказаться от своих нелепых притязаний на шамаханскую царицу. В наказание раздраженный царь убивает его. Золотая птица слетает со спицы и преследует Дадона. “Легкий звон” ее полета напоминает и одновременно смягчает “тяжелозвонкое скаканье” Медного Всадника. Дадон погибает.

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

“И три раза мне снился тот же сон”, - мог бы повторить Пушкин вслед за другим своим героем, Лжедмитрием. Умерший воплощается в статуе: командор в своем памятнике, Петр - в Медном Всаднике, звездочет - в золотом петушке - и наказывает непокорного смельчака. Вопрос Годунова:

...Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили...? -

снова получает положительный ответ; однако в трагедии о царе Борисе тень убиенного Дмитрия воплотилась в живом человеке - в Самозванце. Этот факт, с одной стороны, дает более рациональное оправдание поведению мстителя и, с другой стороны, усиливает неопределенность его положения: он не только рассматривается одновременно как царевич и как “бродяга безымянный”, но и сам утверждает воплощение мертвого Дмитрия в себе (“Тень Грозного меня усыновила”) и в то же время отрекается от него (“Я не хочу делиться с мертвецом/ Любовницей, ему принадлежащей”); между тем роль соперника, ревнующего к мертвому, недвусмысленно выпадает на долю Дон Гуана в “Каменном госте”.

И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*, идет ли речь о простом сравнении со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается. В начале драмы Дон Гуан с презрением вспоминает северных женщин:

... с ними грех и знаться -
В них жизни нет, все куклы восковые.

По контрасту он переходит к восхищению не пылкой жизненностью, как можно было бы ожидать, а “странной приятностью” угасающей бедной Инезы. Трагедия кончается стремительным переходом от “холодного поцелуя” (“один, холодный, мирный”), который покоренный Дон Гуан выпрашивает у Доны Анны, к “тяжелому пожатью” десницы командора. Более того, в первоначальном пушкинском варианте говорилось непосредственно, как в опере Моцарта, о “холодном пожатии”, но впоследствии поэт отказался от этого слишком очевидного приема “напыва” (выражаясь языком современного кинематографического жаргона)⁷. Герой,

жаждущий покоя, неуклонно стремится к холодности и неподвижности статуи. “Царствуй, лежа на боку!” - звучит, как лейтмотив, предостережение золотого петушка. До того, как оживает статуя Петра, Евгений влачит жалкое существование:

Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый...

При первой встрече с Медным Всадником он застывает, как статуя, прикинув к мраморному льву, на которого его загнало наводнение, “как будто к мрамору прикован”, в то время как лев кажется живым: “С поднятой лапой, как живые... Неподвижность мертвых тел особенно резко выступает на фоне страстных любовных сцен: Дон Гуан и Лаура у трупа Карлоса (“Постой!.. при мертвом!..”)⁸; царь Дадон, забывающий перед шамаханской царницей о смерти обоих сыновей, лежащих поблизости⁹.

Эти три произведения о губительных статуях сходны между собой и в ряде второстепенных деталей; так, например, в каждом из них разными средствами, но с одинаковой настойчивостью подчеркивается тот факт, что действие происходит в столице. В самом начале пьесы Дон Гуан восклицает:

...Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита!..
...Только б
Не встретился мне сам король.

“Медный Всадник” начинается с гимна столичному “граду Петрову”, а в “Сказке о золотом петушке” несколько раз упоминается тот факт, что действие происходит в столице (“в глазах у всей столицы”).

Можно возразить, что здесь мы имеем дело с не совсем оригинальными темами: “Золотой петушок” - это, по существу, развитие “Легенды об арабском звездочете” Ирринга; “Каменный гость” является вариантом традиционной легенды и заимствует многочисленные детали из мольеровской пьесы “Festin de pierre” [“Дон Жуан, или Каменный гость”] и из либретто моцартовского “Дон Жуана”. Однако именно сравнение пушкинских произведений с их иностранными образцами очевидным образом демонстрирует безусловную оригинальность мифа Пушкина. Из иностранных прото-

типов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему.

Мы уже отмечали значимость названий пушкинских произведений: выбор заглавия "Каменный гость" из нескольких традиционных названий легенд о Дон Жуане, таким образом, вовсе не случаен. Пушкин выдвигает на передний план любовный треугольник: командор, Дона Анна, Дон Гуан; он также вводит роль сторожа, навязываемую Дон Гуаном статуе, показывает смирение Дон Гуана незадолго до развязки, подчеркивает скорее неотвратимость вмешательства статуи и смерти Дон Гуана, чем справедливость наказания, как это сделано в пьесе Мольера или в либретто оперы Моцарта. В "Золотом петушке" Пушкин намеренно видоизменяет сказку Ирвинга и ее название: он вводит образы мертвых сыновей царя, чем ярче подчеркивает страсть Дадона к шамаханской царице; тем, что звездочет - скопец, усиливается нелепость его притязаний на царицу, и Пушкин дает, самое главное, совсем другую развязку - вмешательство статуи и смерть царя. В прототипе Ирвинга звездочет рассказывает повелителю о металлическом петушке, но делает для него "бронзового всадника" Пушкин читал сказку Ирвинга в 1833 г., и в его рукописях первая попытка ее стихотворного переложения примыкает к первым черновым наброскам петербургской повести о Евгении. Фигура медного всадника становится главным действующим лицом поэтической повести, а для сказки, написанной год спустя, остался лишь образ литого петушка. У Мицкевича, стихотворение которого "Памятник Петра Великого" стимулировало пушкинское описание монумента Фальконе, появляется сочетание "медный царь", как у Ирвинга, а не "медный всадник". Иногда чужое произведение, которое служит отправным пунктом для одного из творений Пушкина, одновременно дает стимул к созданию другого, родственного первому, произведения. Так, сцену, в которой Дон Гуан обращается к статуе командора, Пушкин во многом заимствовал у Мольера, а заявление Станареллы "Ce serait etre fou que d'aller parler a une statue"¹⁰ ["Говорить со статуей было бы безумием"], возможно, внушило Пушкину эпизод обращения безумного Евгения к Медному Всаднику.

Осень в деревне, как неоднократно упоминает поэт, была наиболее благотворной порой в его творчестве. Трижды - осенью 1830, 1833 и 1834 г. Пушкин уезжал из столиц в свое нижегородское имение Болдино. "Что за прелесть здешняя деревня!" писал он

своему другу Плетневу из Болдина, - вообрази: степь да степь, соседей ни души... пищи дома сколько вздумается, никто не помещает"¹¹. "Каменный гость" относится к богатому урожаю первой болдинской осени, "Медный всадник" был самым выдающимся произведением второй осени, а "Сказка о золотом петушке" составила единственный результат последней, наименее плодотворной болдинской осени. Эти пребывания в Болдине занимают поистине исключительное место в жизни поэта. Они входят в период, начавшийся со сватовства к Наталье Гончаровой весной 1829 г. и составляющий совершенно особый этап в жизни и литературной деятельности Пушкина. Именно к этому периоду относится *миф о губительной статуе*.

В предшествующий период, начавшийся с казни декабристов и возвращения Пушкина из ссылки, в эпических произведениях поэта источником ужаса служат чудовищные нагромождения уродливых тварей (в сне Татьяны [1826])

Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке...)

или человеческое лицо, искаженное мукой насильственной смерти (повешенные во фрагменте "Какая ночь!", а также в ряде рисунков поэта; утопленник в балладе поэта того же названия [1828]). В "Полтаве", написанной в конце 1828 г., эти два мотива объединяются в несвязной речи безумной Марии о волчьей голове ее казненного отца¹².

На рубеже перехода от ужаса чудовищ к ужасу статуй находится рассказ "Уединенный домик на Васильевском", рассказанный Пушкиным в обществе в конце 1828 или в начале 1829 г. и записанный знакомым поэта В. П. Титовым, а затем опубликованный им под псевдонимом в альманахе "Северные цветы" за 1829 г. Этот

рассказ повествует о происках коварного черта, который то входит в дом к герою, по словам повествования, “с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон Жуану”, то превращается в таинственного извозчика, и, когда седок бьет его палкой по спине - аналогично тому, как Дадон бьет звездочета, - слышится *звонящий* звук костей; извозчик поворачивает голову - здесь Ходасевич напоминает об аналогичном движении головы Медного Всадника¹³ - и “показывает ему лицо мертвого остова” В пушкинской гротескной повести “Гробовщик”, законченной в Болдине двумя месяцами раньше “Каменного гостя”, осмеиваются старомодные фантастические картины ужасных трупов и комически предваряется сюжетное ядро столкновения Дон Гуана с каменным гостем¹⁴.

Однако не только миф о губительной статуе, но и даже сама тема статуи не встречается в произведениях Пушкина 20-х годов - вплоть до конца 1829 г., за исключением некоторых несущественных упоминаний, побочных и эпизодических, в стихотворении “Чернь” (1828), в лирическом наброске “Кто знает край” (1827) и еще раньше в издевательско-юмористических стихах “Брови царь нахмура”, а также в “Борисе Годунове” (1825).

Сцена в “Борисе Годунове” изображает бал в замке воеводы Мнишка. Слышится светская болтовня, и ее содержание составляет резкий контраст с действительностью. О Самозванце одна из дам говорит: “И царская природа в нем видна”; а о Марине, чья бешеная одержимость страстью восхищала Пушкина, говорится:

...мраморная нимфа:
Глаза, уста без жизни...

Здесь снова обнаруживается обычное противопоставление живого человека его мертвенному изображению, осложненное, с одной стороны, тем обстоятельством, что второй член противопоставления метафорически характеризует его первый член, и, с другой стороны, тем, что подобная характеристика находится в явном противоречии с действительностью.

В сентябре 1829 г. Пушкин приехал в Москву с Кавказа, с театра военных действий, где он был очевидцем турецкой кампании и взятия Эрзерума. Перед отъездом на Кавказ он просил руки Натальи Гончаровой, но от ее матери он получил неопределенный, уклончивый ответ. По возвращении в Москву он вновь был ею

принят весьма холодно. Особую неприязнь у будущей тещи Пушкина вызывали его неблагочестие и резкие выпады против царя Александра¹⁵; именно во время пребывания в Москве (21 сентября 1829 г.) обиженный и отвергнутый Пушкин завершил саркастический цикл своих поэтических инвектив против Александра восемью строками стихотворения “К бюсту завоевателя”, в котором он, так сказать, подтверждает свое резко отрицательное отношение к покойному царю, сравнивая его бюст, изваянный Торвальдсеном, и двусмысленное выражение лица бюста с действительной противоречивостью самой личности царя, “в лице и в жизни арлекина”. Если не считать написанного несколько ранее в том же году посвященного Дельвигу четверостишия “при посылке бронзового Сфинкса”¹⁶, это первое стихотворное произведение Пушкина 20-х годов со скульптурной темой, и с самого начала эта тема симптоматично увязывается с темой *петербургского царства*. Здесь классическая форма надписи на статуе сочетается с эпиграмматическим содержанием. Возвышенный стиль этой формы придет к Пушкину лишь позднее.

Поэт был встречен дома отнюдь не радушно: царь Николай подтвердил запрет на публикацию “Бориса Годунова”, на которую поэт столь сильно рассчитывал, и сделал ему выговор через шефа жандармов генерала Бенкендорфа за его самовольные поездки. У поэта была отнята свобода передвижения; его литературной деятельности ставились всевозможные препятствия. Он чувствовал, что кольцо вокруг него сжимается; о своем положении он писал 24 марта 1830 г. Бенкендорфу: “Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать” [подл. по-франц.]. От него постоянно требовали все больших и больших уступок, окончательной *капитуляции*.

Я говорю о постепенной капитуляции поэта. Но не о его перерождении или переориентации, как нередко называют этот процесс. Пушкин, мечтавший в пламенных юношеских стихах о том, что мы “кровавой чашей причастимся”, чашей революции, мог изменить свое мнение о пути к освобождению; мог утратить веру в его осуществимость и объявить борьбу за освобождение преждевременной и поэтому безнадежной бредовой идеей; мог в отдельные периоды своей жизни воображать свободу, о которой мечтал, в совершенно разных общественно-политических и философских контурах; мог - вследствие усталости и разочарования, вследствие

невозможности дальнейшей борьбы, невозможности бегства в “чужие края”, но главным образом, видимо, вследствие невозможности творческой деятельности без подчинения тогдашним гнетущим условиям покориться своим гонителям и даже искусно льстить им - и действительно, он сам неоднократно признает лицемерную маскировку своего к ним отношения (“я стал умен, я лицемерю”), отечественная и литературная традиция предоставляет ему поучительные образцы подобного лицемерия, но он никогда не забывал, да и, собственно, не скрывал того, что “тюрьма есть тюрьма” Есть известный русский анекдот о барабанщике, который на вопрос о том, убил бы он царя, ответил: “Чем? Этим барабаном?” Пушкинская преданность царю была ничуть не более глубокой. Что поразило Пушкина в так называемом преступлении Радищева? Недостаточность средств, превратившая борьбу в “деяние сумасшедшего”. “Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины” (ПСС, VII, 353). По сходным же причинам Пушкин осуждает восстание декабристов. В письме Жуковскому от 7 марта 1826 г. он делает следующее равносильное капитуляции заявление: “Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости”. Возражая “молодым якобинцам” осуждавшим высказывания в истории Карамзина в пользу самодержавия, Пушкин выдвигает лишь один довод: “Карамзин печатал *Историю* свою в России; ...государь ...налагал на Карамзина обязанность всевозможной скромности и умеренности” (ПСС, VIII, 368). Поэт никогда не был полностью подчинен таким капитулянтским программам: он то ищет способ получить у режима большую независимость, то отважно балансирует на грани легальности и воинственной оппозиции, то пытается обмануть царскую цензуру с помощью мастерского сплетения аллюзий, скрытых смыслов и аллегорий. Однако все эти колебания и отклонения все же не ставят под сомнение сам факт мучительной капитуляции поэта, и образ “невольного чижика надо мной”, который, “забыв и рощу и свободу”, находит единственное утешение в пении, Пушкину 30-х годов порой ближе, чем некогда гордая мечта плененного орла о свободе (стихотворение “Узник”, 1822 г.). Его роковая женитьба полностью соответствовала этим капитулянтским настроениям, о чем свидетельствуют письма поэта и о чем догадывались его проницательные

современники. Писатель Венелин пишет, например, в письме от 28 мая 1830 г.: "...приходит пора, созреваешь, тут-то и без всякой физической нужды родится тоска по гнезду, которая сгибает спину самого гордого человека перед этим законом; примером и доказательством этому служит Пушкин... [из письма Ю.И.Венелина к М.П.Погодину - см. "Литературное наследство", т.16-18. М., 1934, с. 707].

В конце 1829 г. Пушкин в первый раз после ссылки посетил Царское Село, где все напоминало ему о его лицейской юности. Великолепные императорские сады с их знаменитыми памятниками вызывали в памяти образ героического периода петербургской монархии.

И въявь я вижу пред собою
Дней прошлых гордые следы.
Еще исполнены великою женою,
Ее любимые сады
Стоят населены чертогами, вратами,
Столпами, башнями, кумирами богов,
И славой мраморной, и медными хвалами
Екатерининских орлов.

Сядятся призраки героев
У посвященных им столпов.

Так после посещения Царского Села Пушкин, используя тот же размер, ту же строфику и то же название, видоизменяет свои юношеские "Воспоминания в Царском Селе", написанные пятнадцатью годами ранее к лицейским экзаменам и также воздающие хвалу "прекрасным царскосельским садам, скипетру великой жены", ее славным сподвижникам и памятникам, поставленным в ознаменование побед русского оружия, - Кагульскому обелиску и Чесменскому памятнику, а также Морейской колонне, увековечивающей память двоюродного деда Пушкина, генерал-поручика Ивана Абрамовича Ганнибала, героя победы под Наварином. Торжественная официальная ода лицейской музы вскоре уступила место пламенной оде "Вольность" (1817), а "великая жена" также вскоре получила совсем иную оценку у молодого Пушкина: "Но со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости

и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное филлярство в сношениях с философами ее столетия и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России" (1822) [ПСС, VIII, 128].

Теперь поэт возвращается к пылкому восхвалению "великой жены", не впадая, однако, в однообразное подобострастное прославление знаменитой эпохи в истории великой державы; в то же время поэт с горечью вспоминает заблуждения своей молодости и духовные ценности, попусту растраченные в угоду "недоступным мечтам" Дата, поставленная на рукописи этого незавершенного стихотворения, 14 декабря, Санкт-Петербург, годовщина восстания декабристов, красноречиво говорит о том, какие "недоступные мечты" и какие "блудные сыны" имеются в виду. Весной следующего года (5 апреля 1830 г.) Пушкин, вспоминая в письме к своей будущей теще эти грустные, мучительные настроения, фактически резюмирует содержание фрагмента упомянутого выше стихотворения: "Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжелы сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастью, широко распространилась. Вы могли ей поверить; я не смел жаловаться на это, но приходил в отчаяние" [подл. по-франц.].

В тот же период он пишет о том же доверенному лицу царя, Бенкендорфу: "Г-жа Гончарова боится отдать дочь за человека, который имел бы несчастье быть на дурном счету у государя... Счастье мое зависит от одного благосклонного слова того, к кому я и так уже питаю искреннюю и безграничную преданность и благодарность" (16 апреля 1830 г.) [подл. по-франц.].

Помимо патриотической гордости в связи с победами русского оружия, лицейские воспоминания поэта представляют собой наиболее естественный путь к примирению с царским двором. В самом деле, еще в октябре 1825 г. в стихотворении, посвященном лицейской годовщине, провозглашается "ура царю", заклятому врагу Пушкина, Александру I, в следующей характерной формулировке:

Простим ему неправое гоненье:
Он взял Париж, он основал Лицей.

И когда Пушкин празднует последнюю в своей жизни лицейскую годовщину - 19 октября 1836 г. - он опять вспоминает взятие Парижа, "чертог царицын", открытый царем для Лицея, и императорские сады. Воспоминания о Царском Селе достигают кульминации в прославлении его расцвета - века Екатерины и екатерининских памятников, представляющих как славные военные победы, так и замечательные достижения молодого русского пластического искусства. В заключительной главе "Капитанской дочки", помеченной той же датой - 19 октября 1836 г. императрица Екатерина, сидя у Кагульского памятника, "только что поставленного в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева" (*задунайского великана*), решает помиловать молодого человека, клеветнически обвиненного в сообщничестве с Пугачевым.

Характерная ассоциация между статуями и веком Екатерины проявляется в стихотворении "К вельможе" (апрель 1830 г.), навлекшем на Пушкина резкие упреки, как если бы он перешел на сторону императорских сановников.

*Я вдруг переночуюсь во дни Екатерины.
Книгохранилище, кумиры и картины...*

По странной случайности тема статуи и Екатерины проникла в то время в личную жизнь поэта. Обстоятельства его женитьбы были связаны со статуей царицы. Мать его невесты не хотела давать согласие на брак до тех пор, пока для дочери не будет собрано богатого приданого. Однако семья была доведена до разорения. Дед Натальи Гончаровой хотел продать в пользу внучки гигантскую медную статую Екатерины, которую приказал отлить еще его дед, намереваясь воздвигнуть памятник царице перед своей бумажной фабрикой.хлопоты о получении царского разрешения на продажу и о самой продаже пали на Пушкина. Решение вопроса о превращении статуи в деньги, однако, опасно затягивалось, и в пушкинских письмах того времени постоянно полшутливо и полутрагически упоминается "медная бабушка"¹⁷. "Кроме государя, - писал он Бенкендорфу 28 мая 1830 г., - разве только его покойная августейшая бабка могла бы вывести нас из затруднения" [подл. по-франц.]. "Что подельывает заводская Бабушка бронзовая, разумеется?" [подл. по-франц.], - спрашивает он невесту; почти в каждом письме к ней он возвращается к "негодной бабушке" "Серьезно, я опасаясь, что это задержит нашу свадьбу..." (30 ию-

ля). “Знаете ли, что [ваш дедушка] мне написал?.. Нечего из-за этого тревожить уединение [Бабушки]... Не смейтесь надо мной, я в бешенстве. Наша свадьба точно бежит от меня...” (сентябрь 1830 г.). “Что дедушка с его медной бабушкой? Оба живы и здоровы, не правда ли?” (11 октября).

Письма, из которых взяты две последние цитаты, были написаны в Болдине, где Пушкин уединился осенью 1830 г. В одном из этих писем он переходит от размышлений о медной царице к мрачному воспоминанию о своем деде. В наследственном имении его деда мысли о Екатерине и настроение покорности могли предстать перед Пушкиным как родовая традиция, и в стихотворении “Моя родословная” (конец 1830 г.) автор подчеркнуто приурочивает “присмирение” своего мятежного рода ко времени заточения в крепость его деда, оказавшегося в оппозиции к Екатерине II во время дворцового переворота подобно своему предку, Федору Пушкину, выступившему против Петра I и казненному по его приказу.

В первых же болдинских стихотворениях Пушкина на скульптурную тему оживают его царскосельские воспоминания. Это, с одной стороны, четверостишие-надпись “Царскосельская статуя” (1 октября 1830 г.) и, с другой стороны, незавершенные терцины “В начале жизни школу помню я”, вероятно, написанные тоже в октябре. В атмосфере этого стихотворения, безусловно, ощущается дыхание позднего итальянского средневековья, но по существу это уже другая версия “Воспоминаний в Царском Селе” предшествующего года, в которой развиваются все основные мысли оригинала, но в несколько ином плане¹⁸.

Оба стихотворения предстают с самого начала как личное воспоминание. В обоих случаях ядро воспоминания составляет школа с ее резвой семьей юных школьных товарищей. Значительная роль отведена величественной женщине-покровительнице (*великая жена - величавая жена*), которая в стихотворении 1829 г. предстает как Екатерина, но в болдинском стихотворении она не названа. Другой общий элемент обоих стихотворений составляют мечтательные прогулки героя в сумраке роскошных садов, населенных мраморными статуями и кумирами божеств, и возникающее при этом чувство самозабвения (*забываюсь я - сам себя я забывал*). Однако в стихотворении “Воспоминания в Царском Селе” заблуждения героя, “пыл восторгов скоротечных” и бесплодное пристрастие к “недоступным мечтам” контрастируют с библейским образом отче-

го дома, и этот образ охватывает и школу, и сады, и воспоминание о великой жене, и кумиров божеств в этих садах; между тем в болдинском стихотворении именно сады и кумиры, а не школа и “советы и укоры” величавой жены, связаны с блуждающими мечтами героя с темным голодом “безвестных наслаждений”

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой -
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал -
Волшебный демон - лживый, но прекрасный.

Мало есть пушкинских образов, которые бы так томили комментаторов, как образы этих двух бесов. Достаточно вспомнить Мережковского, который без каких-либо оснований навязывает Пушкину ницшеанскую антитезу Аполлона и Диониса¹⁹, хотя никакого противопоставления двух бесов здесь нет, а второй бес очевидным образом является изображением Венеры. Что касается Ермакова с его вульгарным фрейдизмом, то он трактует первый образ как мечты об отце, а второй - как мечты о матери²⁰. В юношеском творчестве поэта образ титанического протеста, гордого мятежа тесно связан с образом сладострастного служения Венере²¹, и эти два образа аналогично объединяются в мучительных признаниях Пушкина, когда он отрекается от мечтаний своей молодости. Именно в указанной роли предстают два тесно связанных образа бесов в стихотворении “В начале жизни школу помню я”, датированном октябрём 1830 г. Это как раз были дни, когда Пушкин в прощальных элегиях хоронил свое любовное прошлое - и по существу вообще свою любовную лирику.

Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга...²²

Именно в эти дни Пушкин сжег последнюю песнь “Онегина”, свою последнюю поэтическую память о восстании декабристов, и дата сожжения весьма симптоматична 19 октября, годовщина основания царскосельского Лицея, которую Пушкин всегда благоговейно отмечал.

Несомненно, образ старинного кумира посреди садов, появившийся уже в наброске 1818 г., должен был ассоциироваться с любовной темой. В этом риторическом обращении к Приапу мы читаем:

Могущий бог садов - паду перед тобой...
Твой лик уродливый поставил я с мольбой...
Не с тем, чтоб удалял ты своенравных коз
И птичек от плодов и нежных и незрелых,
Тебя украсил я венком из диких роз
При пляске поселян веселых²³

Здесь стихотворение обрывается; неоконченный фрагмент того же периода (1819), “Элегия” (“Кагульскому памятнику”), также состоит лишь из антитетического введения, аналогичного по структуре (в квадратных скобках приведены черновые варианты).

Победы памятник надменный [могучий],
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,
Воспоминаясь оживленный.
Не подвиг Россов, не Султан [не слава, дар Екатерине],
Не Задунайский великан
Меня воспламеняют ныне...²⁴

Что должно было последовать далее? Анненков вскользь упоминает, что в последующих строках речь могла идти о некоей любовной истории, относящейся к лицейскому периоду. Если дело обстоит так²⁵, то этот набросок может считаться свидетельством амбивалентности царскосельских скульптурных памятников в символике поэта. Одна из двух конфликтующих идей представлена позднее в “Воспоминаниях о Царском Селе”, а другая в стихотворении “В начале жизни...” Отрицательное содержание процитированной “Элегии” становится положительным содержанием в “Воспоминаниях в Царском Селе” Есть также лексические соот-

ветствия между этими двумя стихотворениями²⁶; в обоих появляется образ Кагульского памятника, с когорым в обоих случаях соотносится первый намек на миф об ожившей статуе: 1819 г. “мрамор.., воспоминаньем оживленный”; 1829 г. - “Садятся призраки героев у посвященных им столпов” “Кагульский мрамор” снова появляется в черновике “Лирических воспоминаний о лицейских днях” в начале восьмой главы “Евгения Онегина” (конец 1829-1830).

В стихотворении “В начале жизни...” суровости, спокойствию и правдивости надзора “величавой жены” противопоставлены вообразимое существование статуй, их магия и их обольстительный обман. Это стихотворение осталось, однако, неоконченным, а его компоненты поменялись ролями в маленькой трагедии: непреклонный поборник порядка был воплощен в самой статуе, а его противниками стали *das Menschliche*, *das Allzumenschliche* [человеческое, слишком человеческое] в мятежном Дон Гуане. Таково происхождение “Каменного гостя”, завершено в Болдине 4 ноября 1830 г.

Далее мы попытаемся очертить биографический фон, на котором оформлялась *первая версия пушкинского мифа о губительной статуе*.

Тоска по невесте и усталое смирение пронизывают жизнь Пушкина в Болдине. Мечты поэта омрачаются также разного рода обстоятельствами: с одной стороны, похороненное прошлое еще живет в поэте и угнетает его; с другой стороны, непреклонная царская власть, невольно вызывающая у поэта детские воспоминания о царскосельских памятниках и статуях, следит за каждым его шагом (“я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать”); наконец, новые, поистине нелепые препятствия вырастают из столь же нелепых обстоятельств: счастье поэта зависит от “медной бабушки” Женитьба поэта находится под угрозой (“Я оставил дверь открытой настезь... Ах, что за проклятая штука счастье! [подл. по-франц.], и в дополнение ко всему этому “une tres jolie personne” [“очень миленькая особа”], *cholera morbus*, свирепствующая вокруг, вызывает у поэта навязчивую мысль о смерти, угрожающей невесте или ему самому; карантинны задерживают его, запирают в Болдине, как на “une ile entouree de rochers” [“острове, окруженном скалами”]; и именно в те дни, когда Пушкин работает над “Каменным гостем”, отец пишет ему, что его невеста для него потеряна. Образ Дон Гуана в

пьесе Пушкина уже неоднократно осмыслился на основе автобиографических мотивов, и, возможно, именно из-за сугубо личного характера драмы автор не решился публиковать ее, подобно тому, как автобиографические элементы в первой из болдинских драм - "Скупом рыцаре" - побудили поэта представить ее как перевод с английского.

Если сопоставить лирические воспоминания Дон Гуана о мертвой Инезе с могильной лирикой Пушкина и если связать тоску поэта по невесте, переплетающуюся со страстными поэтическими обращениями к неназванной возлюбленной (или возлюбленным)²⁷, с противоположностью Доны Анны и Лауры, тогда все неразумное и противоестественное, что стояло между Пушкиным и его нареченной, - будь то воля ее семьи, или его прошлое, или стихийные препятствия, - находит значимый эквивалент в мощи каменного командора. Но не только женитьба ускользает от поэта, но и сам поэт временами как бы желает избежать женитьбы. С одной стороны, он стремится ускорить свадьбу, и когда невеста пишет ему о том, что она ждет только его, он отвечает: "Верьте, что я счастлив, только будучи с вами вместе" [подл. по-франц.]; однако в тот же день он цитирует в связи с ее письмом пословицу: "А вот то и будет, что ничего не будет" - и пишет другу: "Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты" (из письма к Плетневу от 9 сентября 1830 г.). Он жалуется на холеру, закрывшую все пути из Болдина, и в то же время признается: "Я не желал ничего лучшего, как заразы" [подл. по-франц.]. Он поверяет сокровенные мысли своим друзьям: "...я хладею, думая о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни" (из письма к Плетневу от 31 августа 1830 г.); "...я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью" (из письма к Кривцову от 10 февраля 1831 г., за неделю до свадьбы). По справедливому замечанию Гофмана, он расстанется со своей холостой жизнью, как если бы расставался с жизнью вообще²⁸. Суверенный Пушкин вспоминает, как московская гадалка предсказала ему, что его собственная жена станет причиной его гибели²⁹. Ужас появления командора предстает как предостережение.

Успех Дон Гуана у Доны Анны дает поэту еще одну мотивировку его бегства от женитьбы. Достаточно сопоставить его с уже цитированным выше письмом Пушкина к матери невесты, в кото-

ром мы встречаем неожиданно следующее высказывание: "Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, - эта мысль для меня - ад" [подл. по-франц.].

В течение первой болдинской осени творчество поэта насыщено образами статуй. В болдинских рисунках, как и в поэтических произведениях, то и дело встречаются скульптурные изображения: набросок пирамиды с египетским колоссом (октябрь 1830 г.) и с контрастирующими арабесками летающих вокруг него птиц близок примыкающим к нему черновым вариантам стихотворения "Осень", в которых пирамиды, как "дремлющие символы вечности", сопоставляются с "лирическими мечтами" пророка; есть еще классический скульптурный бюст (ноябрь 1830 г.), тщательно и старательно выписанный в наброске, изображающем уголок пушкинского кабинета³⁰. Пушкин касается также проблемы искусства скульптуры в теоретической заметке, набросанной в Болдине ("О драме")³¹. Вполне возможно, что перевод начала "Гимна пенатам" Р.Саути, изображающего побег усталой души к искупительным божествам, подателям покоя, относится именно к этому времени, если не к более раннему³². После возвращения Пушкина из Болдина скульптурные темы исчезают из его поэтического творчества на три года - до второй болдинской осени, когда он пишет поэму "Медный Всадник". В течение этого периода среди рисунков Пушкина обнаруживается лишь один набросок со скульптурной темой - беглый набросок статуи Вольтера, датированный 10 марта 1832 г.

Какие обстоятельства сопровождали зарождение этой *второй версии пушкинского мифа о губительной статуе*? Воспоминание о бурной беспокойной осени, проведенной одиноким женихом в болдинском заточении, через три года вновь ожившее в сознании поэта во время его второго посещения наследственного имения. Растущий страх перед царем, поработившим поэта, ухаживающим за его женой; неприязнь к царскому окружению, исполненному разврата и клеветы, и вообще к северной столице (*неволя невских берегов*)³³ Еще более безнадежны перспективы на будущее. Полные тоски и ревности письма жене с дороги и из Болдина: "Мне тоска без тебя" (19 сентября 1833 г.); "Что с вами? ...Сердце замирает, как подумаешь. Подъезжая к Болдину, у меня были самые мрачные предчувствия" (2 октября); "Не кокетничай с Царем" (11 октября); "Вот вся тайна кокетства. Было бы корыто, а свиньи бу-

дут" (30 октября). И снова тема тоски связана с темой бегства. Планируя поездку в Болдино, Пушкин жалуется близкому другу: "Моя жизнь в Петербурге ни то ни се" (в "Медном Всаднике" он характеризует несчастную жизнь безумного Евгения теми же словами). "Нет у меня досуга, вольной холостой жизни..." (из письма к П.В.Нащокину от 25 февраля 1833 г.). "Медная бабушка" отягощает жизнь поэта в Петербурге, угнетает его, но не выводит из финансовых затруднений - надежда на ее продажу рушится. В сатирических стихах Мицкевича о Петербурге ("Ustep"), которые поэт незадолго до этого прочел и частично переписал, изображаются резко критические образы императорской столицы³⁴. Вторая царица воздвигла памятник "pierwszemu z cagow, co te zrobil cuda" ("первому из царей, который сотворил эти чудеса"); однако надпись на памятнике Фальконе уже заключала в себе соединение двух имен: "Петру Первому Екатерина Вторая", и пушкинский образ статуи Петра, возвышающейся над скалой и окруженной волнами наводнения, имеет общие черты с образом Чесменской колонны, изображаемой в лицейских "Воспоминаниях в Царском Селе"³⁵. Исторические воспоминания и ассоциации в первоначальных вариантах "Медного Всадника" выступают гораздо отчетливее, чем в последующей редакции. С одной стороны, напоминание о славном восстании декабристов, которое развернулось около памятника Петру после смерти Александра и которое составило подтекст "Петербургской повести"³⁶, в большей мере подчеркивается в черновых вариантах, так как там наводнение непосредственно изображается как эпилог царствования Александра (*Тот самый год / Последним годом был державства / Царя*); с другой стороны, в черновом варианте есть образ подобного наводнения, случившегося во время царствования Екатерины (*Екатерина Была жива*) вскоре после пугачевского бунта; над историей этой "ужасной поры" серьезно работал в последние годы жизни Пушкин. И, наконец, в первоначальных вариантах роль Петра, смирителя мятежной знати - как во время жизни, так и после смерти ("Тень Петрова / Стояла грозно средь бояр" ПСС, IV, 534), подготавливает и мотивирует жестокое вмешательство медного царя в жизнь потомка этого мятежного дворянства. В ходе последней работы над поэмой Пушкин как бы снимает строительные леса подобных побочных мотивировок и тем самым освобождает миф о губительной статуе от случайных стимулов.

Петербургская повесть заметно отличается от первой версии пушкинского мифа; далеко позади период молодой необузданности Дон Гуана. Даже его пылкое стремление к последней возлюбленной уже предано забвению. Ужас перед потерей возлюбленной и перед гибелью героя вытесняет предшествующие эпизоды. Собственное размышление Пушкина о супружестве переходит в "Медный Всадник" из [первоначальной] восьмой главы "Евгения Онегина", написанной в течение первой болдинской осени и впоследствии уничтоженной (произведения второй осени вообще связаны с богатым урожаем первой осени)³⁷ Поэт размышлял в этой главе:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокомерные мечтанья...
Теперь...
Мой идеал жена-хозяйка,
Мои желания: покой,
Да шей горшок, да сам большой.

В "Медном Всаднике" Евгений мечтал так:

Жениться, что ж? Зачем же нет?
И в самом деле. Я устрою
Себе смиренный уголок
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула, шей горшок
Да сам большой; чего мне боле?

Однако Пушкин лишил своего героя этой самой скромной мечты: он вычеркнул эти строки из текста в окончательной редакции. В "Каменном госте" Дон Гуану был придан яркий индивидуальный характер, а командор был обезличен и представлен почти анонимно. В "Медном Всаднике" как раз наоборот. Жертва статуи - Евгений - лишен всякой индивидуальности:

...гражданин столичный,
Каких встречаете вы тьму,
Ни по лицу, ни по уму
От прочей братьи не отличный.

“Как все он...” - подчеркнуто повторяется в одном из вариантов поэмы. (“Счастье существует только на проторенных дорогах” [подл. по-франц.], - писал Пушкин о своей собственной женитьбе. “В тридцать лет люди обыкновенно женятся - я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться” [из письма к Н.И.Кривцову от 10 февраля 1831 г.]). С другой стороны, преследователь этого гражданина, Медный Всадник, введен в поэму, изображен и очерчен столь конкретно и ярко - вопреки всяческой свободе возможных интерпретаций, - что царь Николай не допустил публикации поэмы. В первом варианте поэмы Пушкин еще не настолько обеднил образ Евгения; фактически поэт защищал свое право сделать его героем поэмы, пройти в угрюмом молчании мимо земных кумиров (в своей поэме Пушкин называет медного Петра кумиром) и бросить вызов господствующему порядку (*для тебя закона нет*). В окончательной редакции от воинственной непокорности поэта, первоначально сопровождавшей появление в поэме Евгения, не осталось и следа.

В конце августа 1834 г. Пушкин уехал из Петербурга во избежание необходимости присутствовать при открытии Александровской колонны. Он отмечает это в дневнике 28 ноября, и его отвлечение к памятнику Александру I проявляется еще несколькими строками ниже (в той же записи) в раздраженном замечании относительно ненужности и бессмысленности другого подобного памятника, колонны с орлом, сооруженной графом С.П.Румянцевым в Тарутине в честь победы над Наполеоном в войне 1812 г.³⁸ Пушкин уехал в Болдино; он стремился к работе, но вдохновение не приходило: “Стихи в голову нейдут” (из письма к жене от 20-25 сентября 1834 г.). В разоренном имении на него навалились хозяйственные хлопоты, и он писал жене: “Мне... скучно, а когда мне скучно, меня так и тянет к тебе, как ты жмешься ко мне, когда тебе страшно” (17 сентября 1834 г.). Из этих настроений, из болдинских во поминаний, из сказки Ирвинга и из фольклорных сказочных речений родилась *третья версия мифа о губительной статуе*. Иронический гротеск вытеснил трагическую петербургскую повесть: волшебник-скопец заменил Петра Великого, а петушок на спице, возможно, послуживший ироническим намеком на орла на Тарутинской колонне или ангела на Александровской колонне, занял место исполинского всадника над скалой. Жертва статуи постарела, и невольно приходит на ум шутливая жалоба поэта жене:

316

“Старам стала и умом плохам! Приеду оживиться твоею молодостию, мой Ангел” (из письма от 21 октября 1833 г.). Дон Гуан воспринимался героически; Евгений, как справедливо указывает Д.Мирский, на самом деле жалок, но ни в коей мере не смехотворен: он «вопреки своей внешней жалкости вырастает в трагического героя и гибель его возбуждает не презрительную жалость, а “ужас и сострадание”»³⁹. Дадон, наоборот, весьма нелепая фигура, которой Пушкин, по-видимому, придал некоторые черты своих врагов: Ахматова указывает, что в Дадоне воплотились черты Александра и Николая⁴⁰.

“Сказка о золотом петушке” исчерпала тему губительной статуи у Пушкина. Примечательно, что вместе с этой темой ушли из пушкинского поэтического творчества *три поэтических жанра*: “Каменный гость” - последняя из оригинальных законченных стихотворных драм Пушкина, “Медный Всадник” - последняя его поэма, а “Сказка о золотом петушке” - последняя сказка. Правда, после болдинских драм были написаны “Сцены из рыцарских времен”, а за “Медным Всадником” последовала другая петербургская повесть - “Пиковая дама”; однако это прозаические произведения, а Пушкин справедливо указывал, что между прозаическими и стихотворными разновидностями одного и того же литературного жанра “дьявольская разница” (письмо к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.).

С исчезновением мифа о губительной статуе *скульптурная тематика* постепенно угасает и уходит из творчества Пушкина. Возрождается она только в 1836 г. в стихотворном послании Художнику”, посвященном скульптору Орловскому, и в двух четверостишиях - надписях к статуям юношей, играющих в народные игры. Цикл пушкинских поэтических произведений о статуях нался и завершился стихотворными надписями.

Мы можем говорить об угасании скульптурной темы в творчестве поэта. Кроме пародийного оттенка “Сказки о золотом петушке”, завершающей фантазмагорию статуй - как повесть “Грошниц” ранее завершила фантазмагорию ужасных покойников, кроме эпизодических образов низвергнутых кумиров, появляющихся после “Медного Всадника” в лирических набросках поэта и ждый раз тесно связанных с образом движущейся толпы (9 декабря 1833 г.: “С ступени на ступень, летят кумиры...”, сентябрь (?) 34 г.: “С шатнувшихся колонн кумиры падают”), можно упомянуть то, что Андрей Белый назвал “очень двусмысленным и тем-

ным местом”⁴¹ в письме Пушкина к жене от 29 мая 1834 г. Он говорит о своей работе над историей Петра Великого: “скопляю материалы - привожу в порядок - и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок”. Здесь, несомненно, речь идет о словесном памятнике, не зависящем от местоположения в отличие от статуи. Пушкин решительно подчеркивал такую зависимость в своих известных заметках о всаднике Фальконе, что было воспроизведено Мицкевичем в его сатирическом стихотворении “Pomnik Piotra Wielkiego”: “Siadł na brązowym grzbiecie bucefala, i miejsca czekał, gdzieby wjechał konno” [“Сел на медный хребет буцефала и искал места, куда бы он мог въехать на коне”]. В этих заметках Пушкин также пародирует стихотворение-надпись В.Г.Рубана “К памятнику Петра I” Поэт XVIII в. превозносит чудесный памятник, ставя его выше Родосского колосса и пирамид, ибо его основанием является настоящая скала, или, по словам Рубана, скала, не созданная руками человека, но доставленная в Петербург (“нерукотворная гора”). Этот церковнославянский эпитет *нерукотворный* (acheiropoietos) был использован и переосмыслен Пушкиным в его стихотворении, написанном 21 августа 1836 г., “Exegi monumentum” для описания своего собственного памятника, созданного поэтическим словом, чья “непокорная глава” затмевает Александровскую колонну, самое высокое сооружение подобного рода в пушкинское время. Так logos (слово) побеждает eidolon (кумир) и кумиропоклонство.

Основное требование в обращении поэта к его Музе - это ее независимость от окружающих обстоятельств: “Не требуя венца, /Хвалу и клевету приемли равнодушно”. Отвращение Пушкина к любому поклонению коронованным особам нашло яркое выражение в двух его автопортретах, замечательно проанализированных в монографии М.П.Алексеева “Стихотворение Пушкина “Я памятник себе воздвиг...”” (Л., 1967). Последний из этих рисунков, относящийся к 1835 или 1836 г. и надписанный “Il gran Padre A.P.”, пародирует традиционные медальоны с изображением Данте, увенчанного лаврами. В более раннем автопортрете с лавровым венком Пушкин сходным образом “придал своему профилю характер бюста с типическим обрезом, острым углом понизу, как это делается в скульптурном изображении” (А.Эфрос. Автопортреты

⁴¹ На связь этого стихотворения Пушкина со стихотворением В.Г.Рубана “К памятнику Петра I” впервые указал И.Л.Фейнберг в 1933 г. в статье “Памятник”, впоследствии неоднократно переиздававшейся; см.: Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 577-591. - *Прим. перев.*

Пушкина. М., 1945, с.139). Рядом с профилем Пушкина, ниже и левее, изображен профиль Мицкевича, а ниже обоих портретов даны два изображения растущих параллельно деревьев, очевидно, символизирующих тесные связи между поэтами. Здесь уместно вспомнить, с одной стороны, пушкинское сравнение, заимствованное из сербской народной песни: "Не два дуба рядом вырастали./Жили вместе два брата родных!", - и, с другой стороны, знаменитое "Отступление" ("Ustęp") в поэме Мицкевича "Дядя", содержащее беседу двух поэтов у памятника Петру Великому*

Вечером, в ненастье стояли двое юношей
Под одним плащом, взявшись за руки:
Один был странник, пришелец с запада,
Неведомая жертва царского гнета,
Другой - поэт русского народа,
Прославленный на всем севере своими песнями.
Они недолго, но близко были знакомы
И через несколько дней уже стали друзьями.
Их души, возвышаясь над земными препонами,
Были подобны двум породнившимся альпийским скалам,
Хоть и навеки разделенным водной стремниной;
Они едва слышат шум своего врага,
Сближаясь друг с другом поднебесными вершинами.

Эскизные фигуры в нижней части рисунка Пушкина, как кажется, имеют отношение к его работе над незавершенной поэмой "Тазит". Страницы рабочей тетради Пушкина, к которым относится этот рисунок; покрыты черновыми строками этой поэмы и копиями фрагментов из "Ustęp" Мицкевича, снятыми рукой Пушкина. Издание произведений польского поэта дошло до Пушкина в 1833 г., и в примечаниях к "Медному всаднику" (октябрь 1833 г.) он ссылается на это "Отступление" и, в частности, на цитированное выше стихотворение. В Ледницки в своей книге "Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, etc." (The Hague, 1956), p.195 и сл., убедительно относит пушкинское изображение двух поэтов к 1833 г. - в противоположность предполагаемой ранее дате - 1829 г. Конфликт между человеческим духовным братством и племенными раздорами лежит в основе черновых вариантов "Тазита", равно как дружба и разлад между Пушкиным и Мицкевичем. Пушкин, которого Мицкевич называл "поэтом русского народа", как отмечает Эфрос в цитированной выше книге (loc. cit., с. 139), "нарисовав этот апофеоз самому себе...

* В оригинале дан английский стихотворный перевод отрывка из стихотворения Мицкевича "Памятник Петра Великого", входящего в поэму "Дядя". Приводимый здесь подстрочный перевод данного отрывка (выполненный профессором Н.К.Гудзием в начале 1930-х годов) взят из книги: С.Пушкин. Медный всадник (серия "Литературные памятники", издание подготовлено Н.В.Измайловым). Л., 1978. С. 143. - *Приж. перев.*

как бы внезапно устыдился такого самовозвеличения: кончив рисунок, он тут же заштриховал характерную часть профиля, как это делал всегда, когда хотел, так сказать, выразить отказ, отречение от самого себя: надбровье, нос, губы, подбородок автопортрета густо зачерчены тесно лежащимся штрихом". Изображение увенчанного лавровым венком пушкинского бюста, мысль о котором неоднократно вызывала неприязнь у Пушкина, представляет собой один из знаменательных аспектов его навязчивой скульптурной демонологии.

Мы обрисовали образ статуи, и в частности миф о губительной статуе, в контексте творчества и жизни Пушкина. Однако больше всего нас занимает *внутренняя структура* этого поэтического образа и поэтического мифа. Эта проблема тем более интересна, что она касается транспозиции произведения, принадлежащего к одному виду искусства, в произведение другого вида искусства - в поэзию. Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*. В стихотворении о статуе знак (*signum*) становится темой или обозначаемым объектом (*signatum*). Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина⁴², и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (*антиномиями*), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира. В пушкинской повести "Египетские ночи" профессиональный импровизатор сочиняет стихотворение на заранее заданную тему: "Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением". Именно незаданность темы является здесь заданной темой. Таким образом явно подчеркивается коренное различие между двумя необходимыми компонентами языкового выражения - его темой и описываемой ситуацией, различие, которое в рассматриваемом случае становится очевидным противоречием. В "Каменном госте" Дон Гуан говорит, что он "страдает в безмолвии". "И так-то вы молчите?" - и иронией замечает Дона Анна и тем самым вскрывает противоречие между первым лицом как говорящим и первым лицом как предметом речи.

"Покой бежит меня", говорит Пушкин в стихотворении "Война". Данное сочетание слов, прямо противоречащих друг другу, становится возможным благодаря употреблению глагола *бежать* в переносном смысле. Здесь мы наблюдаем объединение двух противоположных семантических областей покоя и движения, что

вообще является одним из основных мотивов в пушкинской символике. Соотношение “движение - покой” подается в произведениях поэта то как философское противоречие между эмпирией и ноуменом (стихотворение “Движение”: “Движенья нет, сказал мудрец брадатый” - ПСС, II, 279), то как противоречие между материалом, из которого сделана статуя, и выражаемым ею содержанием. Статуя - в отличие от произведения живописи - в силу своей трехмерности столь приближается к своей модели, что неживой мир почти полностью исключается из круга скульптурных тем: скульптурный натюрморт не мог бы адекватно передать явственной антиномии между изображением и изображаемым объектом, которая содержится и снимается в любом художественном знаке. Лишь противопоставление *безжизненной, неподвижной массы*, из которой вылеплена статуя, и *подвижного, одушевленного существа*, которое статуя изображает, создает достаточную отдаленность изображения и изображаемого. Именно это важнейшее противопоставление отражено в пушкинских заглавиях: “Каменный гость”, “Медный всадник” и “Золотой петушок”, - и именно эта основная антиномия скульптуры наиболее плодотворно осваивалась и использовалась в поэзии. “Гипсу ты мысли даешь”, говорит Пушкин скульптору в стихотворении “Художнику”; в другом стихотворении он уносится мыслями в страну, где “резец Кановы послушный мрамор оживлял” (“Кто знает край”). Это традиционный образ: “Меня он в камне оживил”, - говорит Державин о скульпторе, изваявшем его бюст, а Д. Дашков то и дело в своих надписях к статуям выражает удивление, что “камню и чувство и жизнь дал Праксителя резец” (“К истукану Ниобы”) и что “дышит в металле герой” (“Изваяние Александра”). “Божественная медь! он, мнится, оживает./Взор грозный к небесам вперяет”, восклицает в аналогичной надписи А. Бенитцкий (“К статуе Александра”). Для Баратынского тайна скульптуры состоит в том, что художник в камне увидел нимфу (“Скульптор”)⁴³ В идиллии “Изобретение ваяния” Дельвиг возглашает: “К чуду вас кличу!.. Образ Хариты! Харита живая! Харита из глины!” - аморфная глина превращается в живой образ. Семантическая сторона статуи или внутренняя сторона знака снимает ее безжизненную неподвижную материю (“Харита живая”), то есть внешнюю сторону знака. Дуализм знака, впрочем, является непременным условием его существования, и коль скоро внутренний дуализм знака снимается, неизбежно исчезает и противоречие знака и обозначаемого объекта *знак овецествляется.*

Условное пространство статуи сливается с реальным пространством, в которое статуя помещена, и вопреки ее вневременной сущности невольно возникает представление о том, что предшествовало изображаемому состоянию и что должно за ним последовать; статуя включается во временную последовательность событий⁴⁴.

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колени

Бодро оперся, другой поднял меткую кость.

Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,

Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

(“На статую играющего в бабки”)

Ср. надпись Дельвига на статую флорентинского Меркурия: “Миг - и умчится! Таков полный восторга певец...” (1820). Статуарный Меркурий, изображенный Пушкиным на левой стороне страницы рукописи, и набросок ног Меркурия в полете на правой стороне той же страницы символически отделяют, с одной стороны, отказ Пушкина от любой службы, пренебрегающей его поэтическому творчеству, черновой набросок обращения к графу М.С.Воронцову через посредничество А.И.Казначеева - и, с другой стороны, стихи поэта, предваряющие письмо Татьяны, которое должно было дойти до Онегина через внука ее няни, используемого в качестве посыльного.

Трехмерная статуя, разумеется, дает более естественные предпосылки для включения ее в реальное пространство, чем двухмерное изображение. Тем не менее и такие примеры можно найти в поэзии Пушкина.

Когда великое свершалось торжество,

И в муках на кресте кончалось божество,

Тогда по сторонам животворяща древа

...Стояли две жены.

...Но у подножия теперь креста честного

...Мы зрим - поставлено на место жен святых

В ружье и кивере два грозных часовых.

Здесь намеренно стирается граница между распятием, изображенным на картине Брюллова, и часовыми, охраняющими эту картину.

Поэтическая трансформация семиотических антиномий выступает еще рельефнее в пушкинской поэтической надписи “На статую играющего в свайку”. Если мы рассматриваем лишь внешнюю, материальную сторону этой статуи, она предстает перед нами как неподвижное изображение жизненной активности; однако в стихотворении Пушкина, наоборот, быстрое “действие” статуи (*быстрая игра*) противопоставляется неподвижности последующего предполагаемого состояния (*после игры отдыхать*).

Но представим себе противоположный случай: не может ли эмпирическая неподвижность статуи восторжествовать в глазах зрителя над движением, которое она изображает? “Здесь хотят лепить мой бюст, - писал Пушкин жене из Москвы 14 мая 1836 г. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей *мертвой неподвижности*” [курсив мой. Р.Я.]. “Чуду” *идеи движения, преодолевающего застывшую неподвижность материи*, противопоставлено другое “чудо” - *неподвижность материи, преодолевающая идею движения*. “Чудо! - говорит Пушкин о деве с разбитым кувшином в своей надписи “Царскосельская статуя”. - Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит” Внутренний дуализм знака снят: неподвижность статуи воспринимается как неподвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, неподвижность налагается на реальное время и осознается как вечность.

Мы установили, следовательно, два типа поэтических метаморфоз статуи. Как они реализуются в лирике? Субъективность сущности лирики. Здесь естественно встает вопрос о субъективной концепции поэта: *неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа*. В эпической поэме обе эти трансформации объективируются, они становятся частью сюжета.

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Эта мысль поэта есть лирическое воплощение скульптурного мотива, этот мотив - бег коня - воображение поэта развертывает во времени, и встает насущный вопрос о том, что последует далее. Бронзовый конь понимается здесь как *подвижный*, и *из этой подвижности проистекает подлинное движение* - это есть эпическая реализация скульптурного мотива: Медный Всадник с грохотом

скачет "по потрясенной мостовой" С другой стороны, *неподвижность* вздыбленного всадника с рукой, простертой над бурными волнами, также становится элементом сюжета: это проявление сверхчеловеческого покоя и вечно непоколебимой мощи бронзового героя перед "наглым буйством" диких стихий и перед любым мятежом. Эти два антигетических мотива уже были представлены в лирическом освещении в стихотворении Мицкевича "Pomnik Piotra Wielkiego" с одной стороны, "Car Piotr wypuszczal gumakowi wolze, Widac, ze lecial tratujac po drodze... Od razu wskoczył az na sam brzeg skały... Zgadniesz, ze spadnie i przysnie w kawaly" ["Царь Петр коня не укротил уздой./Во весь опор детит скакун литой.../Одним прыжком на край скалы взлетел,/Вот-вот он рухнет вниз и разобьется"]; с другой стороны, "Od wieku stoi" ["Но век прошел - стоит он, как стоял"]*. Эти два мотива объединяются в метафорическом образе водопада, исторгающегося из гранитной скалы и скованного морозом. Аналогичным образом связаны эти два мотива в стихотворении Вяземского "Петербург", которое тоже входит в литературный фон "Медного Всадника", - Петр на памятнике Фальконе, с одной стороны, неподвижный, вечный страж, отражающий врагов своим холодным каменным обликом; с другой стороны, он готов обрушиться на них с крутой скалы⁴⁵ Идея жизни, заключенная в смысле статуи, и идея длительности, представляемая ее внешней формой, сливаются в образ *продолжающейся жизни*.

В "Медном Всаднике" идею чистой длительности передает несовершенный вид глаголов; идет ли речь о реальном, историческом или бронзовом Петре, о неподвижной или ожившей статуе. Для его характеристики в поэтическом повествовании не используется ни одного глагола совершенного вида: *стоял, глядел, думал, стоит, сидел, возвышался, обращалось, несется, скакал*. Выражаемая ими незавершенность действия резко контрастирует с завершенным, ограниченным характером окружающих событий; здесь проявляется один из наиболее выразительных, наиболее ярких и драматичных приемов у Пушкина: использование глагольных морфологических категорий - видов, времен, лиц - как средств актуализации действия. Мы надеемся посвятить этой проблеме отдельное исследование.

* Здесь приводится перевод В.Левика, взятый из книги (с.144), упомянутой в примечании переводчика выше, на с. 319. - *Прим. перев.*

Как мы уже подчеркивали выше, снятие внутреннего дуализма знака стирает границу между миром знаков и миром предметов. Уравнивание “вечного сна” покойного Петра и вечного покоя его бронзового двойника и одновременно противоречие между эфемерностью его останков и прочностью его статуи порождают идею жизни изображаемого существа, продолжающейся в его скульптурном образе, в памятнике. “Се Петр, еще живый в меди красноречивой... Он царствует еще над созданным им градом”, - говорится в стихотворении Вяземского. Таким образом, для грозящего статуе Евгения Медный Всадник действительно является “строителем” Петербурга, и эпитет *чудотворный* приобретает чисто пушкинскую амбивалентность в устах безумца: ‘творящий чудеса’ - в применении к царю Петру и в то же время ‘сотворенный чудесным образом’ - в применении к статуе. *Чудотворец* - так называет Пушкин Петра, *чудесные творенья* - говорит он о скульптурных кумирах.

Слово *живой* многозначно: оно имеет значения ‘живущий’, ‘полный жизни’, ‘содержащий идею жизни’, ‘создающий впечатление жизни’; все они связаны между собой разнообразными семантическими отношениями. В поэзии они представляют собой взаимно независимые варианты самостоятельные, эквивалентные выражения единого общего значения. Общее значение существенно потому, что обычно в поэзии актуализируется этимологическое родство слов; независимость вариантов существенна потому, что в поэзии любому лексическому значению может быть придан независимый статус. В поэтической символике тот, кто живет в бронзе или “в сердцах людей”, обладает не метафорической, но реальной жизнью. Это замечательно выражено Державиным в лаконичной надписи к памятнику Петру: “Жив”. В важной сцене “Каменного гостя”, подготавливающей почву для активного вмешательства статуи в сюжет, Лепорелло спрашивает Дон Гуана о том, что скажет командор - так он полушутливо называет надгробную статую - о его любовной интриге. Дон Гуан отвечает, что командор “присмирел с тех пор, как умер”. Лепорелло в этом сомневается и обращает внимание Дон Гуана на статую:

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Здесь (пока в веселом разговоре, чреватом трагическими последствиями в дальнейшем) жизненность командора отделена от его

человеческой жизни (возможно, что покойник успокоился, возможно, что нет), а жизнь статуи, точно так же, как человеческая жизнь командора, становится, так сказать, единым отрезком общего существования командора.

Каким он здесь представлен исполином!
...А сам покойник мал был и тшедушен.
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

Вряд ли можно более категорично и явно выразить одновременное различие и тождество изображения и изображаемого объекта. Пушкин прекрасно понимал своеобразие и особенность художественного знака, и во время работы над “Каменным гостем” он писал: “Мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе... Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?” (“О драме”). Но коренное различие между каменным гостем и Дон Карлосом, которого Дон Гуан случайно убил, необходимо предполагает их одновременное сходство: рука сраженного человека является в той же мере рукой командора - точно так же, как нос статуи является его собственным носом (*не мог бы руку до своего он носу дотянуть*). И именно эта тождественность обуславливает последующее действие, словно командор воплотился в своей статуе.

Отношение знака к обозначаемому объекту, и в особенности отношение изображения к изображаемому объекту, их одновременное тождество и различие - это одна из наиболее драматичных семиотических антиномий. Именно эта антиномия послужила причиной яростных схваток вокруг иконоборства⁴⁶; споры о реалистическом искусстве, постоянно возрождаемые, связаны именно с этой антиномией, и она постоянно используется в поэтической символике.

Шутливые разговоры служат отправным пунктом и в повести “Гробовщик”, которая остроумно предвосхищает сюжет “Каменного гостя”. Эти разговоры постепенно раскрывают противоречие между языковым знаком и реальным объектом. Гробовщик Адриан говорит: “Если живому не на что купить сапог, ...ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб” Мы привыкли отождествлять подлежащее при глаголе с действующим лицом; “живой, который ходит босой”, действительно является действующим

щим лицом, но не так обстоит дело с “мертвецом, который берет себе гроб”. Синтаксический параллелизм этих двух предложений еще больше подчеркивает эту напряженность между общим грамматическим значением подлежащего и его отношением к реальному субъекту. В аналогичном высказывании сапожника - “живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет” - это противоречие обостряется противопоставлением подлежащего *мертвый* и основного значения сказуемого - глагола *жить*, который в данном предложении имеет переносное значение: здесь *не живет* означает ‘не остается, не существует’. Клиент является субъектом действия; клиенты Адриана - мертвецы. Если ремесленники пьют за здоровье своих клиентов и если гробовщика призывают тоже выпить “за здоровье его мертвцов”, то здесь противопоставление слова и действительности доводится до крайности и превращается в свою противоположность, когда пьяный Адриан приглашает своих мертвцов на пир и они принимают его приглашение. Так и в вопросе Доны Анны к Дон Гуану “Муж мой и во гробе/вас мучит?” - муж является чисто метафорическим субъектом действия, но впоследствии он превращается в реального субъекта: “Я на зов явился”.

Статуя может быть либо *объектом повествования*, либо *субъектом действия*. Конфронтация статуи и живого существа всегда является у Пушкина отправным пунктом поэтической речи: эти две линии взаимодействуют друг с другом. Живое существо уподобляется статуе (в “Борисе Годунове”, в “Уединенном домике на Васильевском”) или статуя уподобляется живому существу (“Таков и был сей властелин”); она отождествляется с живым существом через отрицание ее безжизненной субстанции (симптоматичен вариант в отрывке “Кто знает край”: “Живой резец Кановы/Паросский мрамор оживлял”⁴⁷; стихотворение “Чернь”: “На вес/Кумир ты пенишь Бельведерский./...Но мрамор сей ведь бог...”); она изображается (“остраняется”, если воспользоваться термином Шкловского) как живое существо. Если повествование о статуе есть в то же время повествование о прошлом, *воспоминание*, то стабильное длительное существование статуи противопоставляется эфемерности и недолговечности живого существа, идет ли речь об объективной потере (“Воспоминания в Царском Селе”, 1814: “Исчезло все, великой нет”; послание “Художнику”, 1836: “В толпе молчаливых кумиров/Грустен гуляю... Дельвига нет”) или о субъективной потере (стихотворение “В начале жизни...”: “величаяя жена” с ее “правдивыми разговорами” как бы исчезает для юноши, тайком

убегающего к неподвижным статуям). На передний план выдвигается, следовательно, отнюдь не отношение изображения к изображаемому объекту или сходство (подражательная связь), а смежность (заразительная связь): отношение покойного к статуе, временная или пространственная непрерывность, посвящение статуи памяти покойного. Изображение может быть заменено мемориальной колонной, так сказать, статуей с исключительно метонимическим содержанием ("Садятся призраки героев у посвященных им столпов"). Статуя как субъект поэтического (эпического или драматического) действия содержит и объективирует все исследованные нами элементы. Само противопоставление неколебимо существующей статуи и исчезающего человека материализуется в действии: статуя убивает человека. Внутренняя антитеза стремления к женщине и стремления к покою ("холодный поцелуй" Дон Гуана - это, по существу, оксюморон) определяет роль женщины в этом действии. Симптоматично, что "миф о губительной статуе" является в творчестве Пушкина *единственной* постоянной формой вмешательства статуи в поэтическое действие.

Образ статуи - вершителя человеческой судьбы - в произведениях Пушкина *не остается изолированным*; наоборот, он органически связан с его поэтической мифологией в целом. В исследовании Бицилли (одном из наиболее глубоких во всей литературе о Пушкине) подчеркивается, что специфическим принципом пушкинской поэзии является ее *динамический* характер.

"Я не знаю поэта, который бы пользовался образом бегущей воды так часто, как Пушкин... *Его* светила всегда движутся... интересно отметить обилие эпитетов, характеризующих динамические свойства предметов... В его словаре "жизнь", "живой", "оживлять" и т.п. занимают исключительное место... Главная функция жизни - дыхание. У Пушкина все "одушевлено" и все "дышит"... Все предметы рассматриваются *sub specie* движения - возникновение их или заключенного в них потенциального роста... "Мертвая природа" для него полна жизни... Всего чаще им владеет представление быстрых, стремительных движений... Один из его излюбленных образов-символов - корабль, представитель быстрого и вместе *легкого*, скользящего движения... Шаблонный символ дороги как "жизненного пути" приобретает у него особенную глубину и содержательность... Вся жизнь - космическая, личная и социальная - воспринимается как сплошной процесс..."⁴⁸

Таким образом, в пушкинской символике покой, неподвижность есть яркий контрастный мотив, который предстает либо в виде *вынужденной неподвижности* сюда мы можем включить разнообразно модифицируемые образы узника, “мучимого казнию покоя”, закрепощенного народа, живого существа в клетке или теснимого потока (*невольных вод*), - либо в виде *свободного покоя* как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния⁴⁹. Для поэта время останавливается в момент любовного восторга (“Надпись к беседке”, 1816 [?]); поток его дней становится спокойным в минутной дремоте и отражает лазурь небес (из лирического наброска 1834 г.); вольный покой отнюдь не счастье, это мечта поэта (“Пора, мой друг, пора”, 1834 [?]). Пушкин связывает идею торжественного, безмятежного покоя со святыней чудесной красоты (“Красавица”, 1832), благословляет также “радостный покой” и “невозмутимый, вечный сон”, “торжественный покой” последнего ночлега (эпитафия кн. Н.С. Волконскому, 1828; “Перед гробницею святой”, 1831; “Когда за городом, задумчив, я брожу”, 1836). Если человеческая жизнь есть мощное проявление космической деятельности, а покой - лишь отрицание этой жизни, лишь отклонение, лишь аномалия, то для статуи, наоборот, покой есть естественное “немаркированное” состояние, а движение статуи - это отклонение от нормы. Для мифотворящего гения Пушкина статуя, которая всегда предполагает активность и движение⁵⁰ и в то же время сама по себе неподвижна, являет собой чистое воплощение сверхъестественного, свободного, творческого покоя: действительно, статуя “выше всех желаний...” и спит “сном силы и покоя,/Как боги спят в глубоких небесах” (“Скупой рыцарь”).

Это упоминание богов в устах средневекового рыцаря звучит несколько странно, однако это весьма характерно для Пушкина. Для него могущество “неподвижной мысли” имеет несомненные языческие ассоциации. Характерно, что статуи в его произведениях часто обозначаются как *кумиры*, что так возмутило царя Николая в “Медном Всаднике”⁵¹. Русские поэты - будь то не верящий в бога Пушкин⁵², еретик Блок или антирелигиозно настроенный Маяковский - выросли в мире православных обычаев, и их творчество независимо от их намерений насыщено *символикой ортодоксальной церкви*. Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок. (эти два понятия для

церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную *ассоциацию статуй с идолопоклонством*, с сатанинскими силами, с колдовством. Нам достаточно прочесть размышления Гоголя о скульптуре, чтобы понять, как неразрывно искусство ваяния было связано с идеей язычества в русском мировоззрении. “[Скульптура] родилась вместе с языческим, ясно образовавшимся миром, выразила его - и умерла вместе с ним... Она так же отделялась от христианства, как сама языческая вера” (“Скульптура, живопись и музыка”, 1831). На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства⁵³. Весьма характерно описание статуи в стихотворении “В начале жизни...”: “чудесные творенья” “волшебная краса”, “бесов изображенья”, “сила неземная”, “волшебный демон”. Языческие, демонические очертания “Медного Всадника” были убедительно выявлены такими разными интерпретаторами поэмы, как Мережковский, Брюсов, Ходасевич и Мирский.

Ученые, связывающие приглашение Дон Гуаном каменного гостя с вызыванием тени мертвой возлюбленной в болдинской лирике поэта⁵⁴ и видящие в статуе лишь маску призрака, который без этого прикрытия мог бы создать впечатление безумного бреда⁵⁵, забывают о характерных свойствах статуи в символике Пушкина: ожившая статуя в противоположность призраку является орудием злой магии, она несет разрушение и никогда не является воплощением женщины.

Пушкинская символика статуи продолжает воздействовать на русскую поэзию до наших дней, и при этом постоянно ссылаются на ее создателя. Примеры этого находим в творчестве трех выдающихся поэтов нашего столетия. В стихотворении “Шаги Командора” Александр Блок развивает пушкинскую концепцию влюбленного Дон Гуана, трагически исчезающей Доны Анны и тяжелых шагов “старого рока”, а в стихотворениях цикла “Город” поэт вызывает воспоминания о вечной жизни стального Петра, который колеблется между подавляемым в себе сном и грозной активностью (“Петр”, “Митинг”). В драматической поэме Велимира Хлебникова “Маркиза Дезес”, во многих отношениях восходящей к творчеству Пушкина, люди каменеют и превращаются в статуи, а вещи оживают; в его эпической поэме “Журавль” мальчик убегает - на фоне Невы, столь хорошо знакомом по “Медному Всаднику”, - от губительного чудовища, которое возникло из оживших железных труб, машин, мостов и которое преследует его.

Жизнь уступила власть
Союзу трупa и вещи.
О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советник сразу:
Дух жизни в вещи влей!
...Учителя и пророки
Учили молиться, о необоримом говоря роке.

Губительные действия другого петербургского медного всадника статуи Александра III - изображены в стихотворении Хлебникова "Памятник": звон копыт, однако, прерывается вмешательством полиции, которая обвиняет его в черной магии, и "пленному на площади вновь тесно и узко" Мотив вынужденной, сковывающей неподвижности статуи, полемически противопоставленный пушкинскому мифу о ее величественном покое, приобретает исключительную силу у Маяковского. В его поэзии обращение к Пушкину неразрывно связано с темой статуи. Стихотворение, яростно, революционно атакующее старое искусство ("Радоваться рано"), связывает Пушкина с Александровской колонной и со скульптором Растрелли, увековечившим Екатерину. Эпиграмма на Брюсова (1916) кончается словами:

Что
против - Пушкину иметь?
Его кулак
навек закован
в спокойную к обиде медь!

"Последняя петербургская сказка", написанная в том же году и пародирующая "Медного Всадника", заканчивается следующими строками: "...И никто не поймет тоски Петра - /узника,/ закованного в собственном городе". Жизнь не замечает сошедшего со скалы царя, а он, наоборот, страшится бурлящей вокруг него жизни. И сходным образом в стихотворении "Юбилейное", в котором Маяковский побуждает Пушкина сойти с пьедестала, статуя не сдавливает руку человека; скорее наоборот, человек пожимает руку статуи (*Стиснул? Больно?*), и лирический монолог завершается выражением отвращения к посмертной, застывшей славе, воплощенной в статуе. Это наступление на бронзу и мрамор еще раз прояв-

ляется в прощальной поэме Маяковского "Во весь голос", которая, по-видимому, связана с пушкинским "Exegi monumentum"⁵⁶.

А.Эфрос, чуткий исследователь и автор специальной монографии о Пушкине и изобразительном искусстве (А.Эфрос. Рисунок поэта. М., "Федерация", 1930), утверждает в ней, что поэт по отношению к скульптуре выполнял лишь обязанность светского человека и обращал на нее внимание лишь в той мере, в какой заповеди моды и обычаи "du somme il faut" принуждали Онегина находить им место в его жизни. "Гений формы его покидал. Он воспринимал в произведении пластического искусства главным образом тему..." (с. 72). Мы видели, однако, как пушкинская символика пронизательно отражает проблемы скульптуры, как глубоко коренится символика статуи в его творчестве, в жизни поэта и в традициях, из которых он вырос, и сколь жизненной оказалась она в последующем развитии русской поэзии. Каким же образом тогда стал возможен упомянутый вывод специалиста, столь явно противоречащий фактам? Здесь мы возвращаемся к отправному пункту нашего исследования: в произведении искусства чрезвычайно трудно выделить те элементы, которые наиболее глубоко в нем скрыты. Мы уже не воспринимаем в "Медном Всаднике" статую Фальконе как таковую; мы переживаем ее как сюрреалистический миф поэта. Можно парафразировать афоризм французского поэта о цветах поэтического творчества, которые не растут ни в каком саду⁵⁷. Статуи пушкинских стихов нельзя найти ни в какой глиптеке.

СТАТУЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА*

Год	Стихотворные произведения	Письма	Проза и рисунки
1814	"Воспоминания в Царском Селе" строфы о памятниках		
1815-1817			
1818-1819	Набросок "Могущий бог садов". Набросок "К Кагульскому памятнику" ("Элегия")		

* В данной таблице римскими цифрами обозначаются месяцы года.

Год	Стихотворные произведения	Письма	Проза и рисунки
1820-1823	----- *		
1824			Изображение Меркурия (V)
1825	“Борис Годунов” упоминание мраморной нимфы “Брови царь нахмурия” - упоминание памятника Петру		
1826	-----		
1827	“Кто знает край” упоминание Кановы		
1828	“Чернь” упоминание Аполлона Бельведерского		“Уединенный домик на Васильевском” упоминание командора
1828	“К бюсту завоевателя” (21.IX)		Изображение коня на памятнике Фальконе
	“Загадка” - “при посылке бронзового сфинкса” (XI) “Воспоминания в Царском Селе” (14.XII)		
1830	Упоминание Кагульского памятника в черновиках VIII главы “Евгения Онегина” “К вельможе” - упоминание кумиров (23.IV)	Бенкендорфу 29.V А.Н.Гончарову 7.VI Бенкендорфу 4.VII Н.Н.Гончаровой 20-30.VII Н.Н.Гончаровой 30.VII А.Н.Гончарову 14.VIII Н.Н.Гончаровой 30.IX о “медной бабушке”	

Год	Стихотворные произведения	Письма	Проза и рисунки
Болдино	“Царскосельская статуя” (1.X) “В начале жизни” (X) “Каменный гость” (закончен 4.XI)	Н.Н.Гончаровой 11.X	“Выстрел” упоминание бюстов (14.X) Изображение египетского колосса (X) Изображение классического бюста (XI) ст. “О драме” - упоминание об искусстве скульптуры (XI)
1831		А.Н.Гончарову 24.II	
1832		Бенкендорфу 8.VI	Рисунок статуи Вольтера (10.III)
1833		Волконскому 18.II	Портреты Пушкина и Мицкевича в черновиках “Тазита”
Болдино	“Медный Всадник” (X). Набросок “Толпа глухая” о падающих кумирах (9.XII)		
1834		жене о медном памятнике Петру 29.V	
	Везувий зев открыл - о падающих кумирах (IX?)		
Болдино	“Сказка о золотом петушке” (закончена 20.IX)		Запись в дневнике от 28.XI об Александровской и Тарутинской колоннах
1835	-----		
1836	“Художнику” (25.III)	жене о своем бюсте 14.V	Автопортрет Пушкина в лавровом венке
	“Памятник” упоминание Александровской колонны (21.VIII) Надписи на статуи играющих в свайку и в бабки (X)		Упоминание Кагульского памятника в конце “Капитанской дочки” (X)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной работе цитаты из произведений Пушкина даются (кроме специально оговоренных случаев) по изданию: А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений: В 10 томах. 3-е изд. М.; Л., 1962-1966 (далее ПСС).

² Д.Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915. С.53.

³ Б.Томашевский. "Цыганы" и "Медный Всадник" А.С.Пушкина. Вступительная заметка к изданию обеих поэм (А.С.Пушкин. "Цыганы. Медный Всадник". Л., 1936. С.6).

⁴ См. А.Ахматова. Последняя сказка Пушкина//Звезда. 1933. № 1. С.175 и сл. [перепечатано в кн.: А.Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 8-38].

⁵ См.: Д.Зеленин. Культ онгонов в Сибири. М.; Л., 1936. С. 6 и сл.

⁶ Вероятно, именно различие между метонимическим отношением золотого петушка к звездочету и метафорическим отношением памятников к Петру и к командору мешало исследователям увидеть родство сказки с "Медным Всадником" и "Каменным гостем", при том что они мимоходом и отмечали отдельные моменты сходства этих двух произведений (см.: В.Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929. С. 87; В.Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922. С.94; W.Lednicki. Jezdziec miedziany. Warszawa, n.d. S. 47). Заметим, что в "Каменном госте" речь идет о надгробном памятнике, так что ассоциация по смежности сопровождает здесь главную ассоциацию по сходству. Пушкин сознательно обращает на нее внимание и говорит о ее иррациональности.

Дон Гуан:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...
...Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой...

Дона Анна:

Вы не в своем уме.

⁷ Ср.: А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1935-1938. Т. VII. С. 568 и сл.

⁸ Следующая сцена с Доной Анной развивается аналогично: "...и здесь, при этом гробе!/Подите прочь".

⁹ Ср. также стихотворение "В начале жизни школу помню я..." (см. ниже, с.158), в котором говорится о парализующем действии статуи на юное существо.

¹⁰ Мы оставляем французские цитаты из Пушкина без исправлений.

¹¹ О первой болдинской осени см.: Д.Благой. Социология творчества Пушкина. М., 1929. С.156 и сл.; А.Бем. О Пушкине. Ужгород, 1937. С.64 и сл.

¹² В этот ряд мрачных чудовищ может быть поставлено также "древо смерти" в стихотворении "Анчар" (1828).

¹³ См.: В.Х.Одоевич. Статьи о русской поэзии. Л., 1922. С.84.

¹⁴ См. статью А.С.Исходо-Долнина о "Повестях Белкина" в кн.: А.С.Пушкин. Сочинения: В 6 томах (ред. С.Венгеров). СПб., 1907-1915. Т. IV. С. 184-200; о "Гробовщике" см. с. 191-193.

¹⁵ Таково объяснение С.Н.Гончарова, записанное П.Бартеневым в "Русском архиве". 1877. № 15. Ч.2. С.98 и сл.

¹⁶ См. ПСС. III. С.113.

¹⁷ ПСС. X. С.300 и др. [смотри таблицу в конце статьи].

¹⁸ Ср.: И.А.Ненский. Пушкин и Царское Село. Пг., 1921. С.18.

¹⁹ См.: Д.С.Мережковский. Вечные спутники: 3-е изд. СПб., 1906. С.313.

²⁰ См.: И.Д.Ермаков. Этюды по психологии творчества А.С.Пушкина. М., 1923. С.169.

²¹ См., например, стихотворение "N.N. (В.В.Энгельгардту)", в котором превозносится

...Счастливый беззаконник,
Ленивый Пинда гражданин,
.....
Венеры набожный поклонник
И наслажденный властелин!

и которое метит и в небесного и в земного царя.

²² Пушкин впоследствии так и не вернулся к любовной лирике; "таинственный напев" ее стихов отвергается и проклиняется в стихотворении "Когда в объятия мои" (1831). (На самом деле это стихотворение, по данным новейшего исследования, написано в конце 1828 г. (См.: В.Б.Сандомирская. О датировке стихотворения "Когда в объятия мои..." // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.;Л., 1962). - Прим.перев.) Более того, либо поэт помечал стихи первой болдинской осени, исполненные интимного лирического чувства, фиктивными датами ("Прощание" - 1829 годом, "Заклинание" и "Для берегов отчизны дальной" - 1828 годом) и не опубликовал их, либо он выдавал себя за простого переводчика (стихотворение "Цыганы").

²³ А.С.Пушкин. Сочинения, т. II. СПб.; Ленинград: Академия Наук, 1899-1929 (1905), примечания, с. 139 и сл.

²⁴ *Задунайский великан* - граф П.А.Румянцев, главнокомандующий русской армии, одержавшей победу в июле 1776 г. над турками на реке Кагул, притоке Дуная.

Окончательный текст отрывка дан в ПСС, I, с. 380 и имеет следующий вид:

Воспомянем упоенный,
С благоговеньем и тоской

Объемлю грозный мрамор твой,
Кагула памятник надменный.
Не смелый подвиг россиян,
Не слава, дар Екатерине,
Не задумайский# великан
Меня воспаляют ныне...

Черновые варианты см. Полное собрание сочинений, II, 1. М., 1947. С.552-553.

²⁵ См.: Сочинения, II (1905), с. 31 и прим., с. 80 и сл.

²⁶ 1829: "Воспоминаями смущенный, исполнен сладкою тоской". Ср. начальные строки раннего варианта в "Элегии" 1819 г.: "Победы памятник надменный /.../ Воспоминаями смущенный" - с первой строкой стихотворения 1829 г. "Воспоминаями смущенный..."; ср. также общий вариант в обоих стихотворениях: "Воспоминаям упоенный", а также вторую строку в стихотворении 1829 г. "Исполнен сладкою тоской" и вариант в стихотворении 1819 г. "и с наслажденьем и тоской".

²⁷ "На холмах Грузии лежит ночная мгла" (май 1829), "Я вас любил: любовь еще, быть может" (1829), "Что в имени тебе моем?" (январь 1830), "Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем" (19 января 1830 [?]), "Паж, или Пятнадцатый год" (7 октября 1830). Если верить признанию Пушкина, даже стихотворение "Мадонна", посвященное Гончаровой, не было вдохновлено ею (ср. письмо Н.Гончаровой от 30 июля 1830 г. - ПСС. X. С.299).

²⁸ См.: М.Гофман, С.Лифарь. Письма Пушкина к Н.Н.Гончаровой. Париж, 1936. С. 116.

²⁹ См. "Русский архив", 50 (1912). Ч.3. С. 300.

³⁰ См.: А.Эфрос. Рисунки поэта. М., 1932. С. 432 и сл., 438 и сл.

³¹ В ПСС эту заметку можно найти под названием "О народной драме и драме "Марфа Посадница".

³² См.: Д.Д.Благой. Социология творчества Пушкина. С. 352; перевод Пушкина см. ПСС. III. С.157.

³³ Эти настроения поэта хорошо понял Андрей Белый (см. его книгу: Ритм как диалектика и "Медный Всадник". М., 1929).

³⁴ См.: J.Tretiak. Mickiewicz i Puszkina. Warszawa, 1906; Lednicki. Jezdzies; М.Цявловский, Л.Модзалевский, Т.Зенгер (ред.). Рукою Пушкина. Л., 1935. С. 535 и сл.

³⁵ Он видит: окружен волнами,
Над твердой, мшистою скалой
Вознесся памятник...

Кругом подножия, шума, валы седые
В блестящей пене улеглись.

³⁶ См.: Г.Вернадский. "Медный Всадник" в творчестве Пушкина // Slavia, 2, 1923-1924. С. 645-654; Д.Благой: Социология творчества Пушкина. С. 263 и сл.; А.Белый. Ритм как диалектика... Сочетание и противопоставление бури и памятника Петру рядом с упоминанием о жестоком палаческом законе встречается среди пушкинских поэтических образов и до восстания декабристов - несколько загадочные иронические куплеты поэта "Бро-

ви царь нахмуря”, написанные за два или три месяца перед восстанием, приобрели вскоре после этого трагическое осмысление, которое, возможно, дало, по меньшей мере один из импульсов к последующему “печальному рассказу” поэта. Не исключено, что подобная связь существует между фрагментом “Придет ужасный час...” и “Заклинанием”: вслед за наброском стихотворения о смерти возлюбленной (1823) наступает реальная смерть возлюбленной (1825), а затем - в Болдине - создается стихотворение о ее смерти (1830); ср. мою статью “Раскованный Пушкин”.

³⁷ См.: Д.Д.Б л а г о й . Социология творчества Пушкина. С. 283 и сл., с. 347 и сл.

³⁸ См. статью Д.Якубовича “ “Дневник” Пушкина” в кн.: “Пушкин - 1834 год”. Л., 1934. С. 45.

³⁹ Д.М и р с к и й . Проблема Пушкина // Литературное наследство. Кн. 16-18. М., 1934. С. 103.

⁴⁰ См.: А.Ахматова. Последняя сказка Пушкина, с. 171 и сл.; см. также: А.С.Пушкин. Сочинения (ред. Б.Томашевский). Л., 1935. С. 845.

⁴¹ А.Б е л ы й . Ритм как диалектика и “Медный Всадник”. С. 270.

⁴² См., в частности: Ю.Т ы н я н о в . Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 241 и сл.

⁴³ Ср. С.М а у с т а и г . Auguste Rodin: l'homme et l'œuvre. Paris, 1918: “J'ai dit un jour a Rodin: “On dirait que vous savez qu'il y a une figure dans ce bloc, et que vous vous bornez a cassez tout autour la gangue qui nous la cache”. Il m'a repondu que c'était absolument son impression en travaillant”(p.51). [“Я сказал однажды Родену: “Можно подумать, что вы заранее знаете, какой образ таится в этой глыбе, и лишь отсекаете все лишнее, что от нас его скрывает”. Он ответил мне, что испытывает именно такое ощущение во время работы”.]

⁴⁴ Огюст Роден красноречиво свидетельствует о том, как скульптор преднамеренно стремится овладеть временем: “Dans son œuvre, on discerne encore une partie de ce qui fut et l'on decouvre en partie ce qui va etre”(L'Art”. Paris, 1911. P. 77). [“В творении художника одновременно присутствуют следы того, что было, и предчувствуются черты того, что будет”.]

⁴⁵ “Готовый пасть на них с отважной крутизны” - здесь намеренная игра двумя значениями глагола *пасть*: 1) ‘упасть’; 2) ‘напасть, атаковать’.

⁴⁶ См.: О.О стр о г о р с к и й . Гносеологические основы византийского спора о св. иконах // *Seminarium Kondakovianum*, 2, с. 47 и сл.

⁴⁷ См. замечательное исследование Б.Томашевского “Из Пушкинских рукописей” // Литературное наследство. 16-18. 1934. С. 311.

⁴⁸ Статья “Поэзия Пушкина” // П.М.Б и ц и л л и . Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 65-224, особенно с. 129-145.

⁴⁹ Ср.: М.Г е р ш е н з о н . Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 141 и сл.

⁵⁰ См.: А.Р о д и н . L'Art. P. 72.

⁵¹ Ср.: Т.З е н г е р . Николай I. - редактор Пушкина // Литературное наследство. 16-18. 1934. С. 522.

⁵² Ср. интересную статью В.Ходасевича “Кошунства Пушкина” // Современные записки. 19. 1924. С. 405-413 и обширный материал в статье Е.Г.Кислицыной “К вопросу об отношении Пушкина к религии” // Пушкин-

ский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 233-269.

⁵³ Наиболее резкую позицию по отношению к статусе как языческому атрибуту занимала русская старослужбская традиция, и примечательно, что в соответствии с одним из первоначальных набросков к "Медному Всаднику" предок Евгения боролся против Петра на стороне староверов.

⁵⁴ См.: А.Бем. О Пушкине. С. 80.

⁵⁵ См. статью М.Гершензона в журн. "Искусство". 1923. № 1. С. 137.

⁵⁶ "Мне наплевать на бронзы многопудье, мне наплевать на мраморную слизь".

⁵⁷ "Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli ou ma voix relegue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se leve, idee meme et suave, l'absente de tous bouquets" ["Я говорю: цветок! И вне забвения, где мой голос принимает всевозможные очертания, остается кое-что иное, чем пресловутые чашечки цветков; мелодично возносится приятная мысль о них при отсутствии каких-либо ароматов"] (Stephané Mallarme. Crise de vers. Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pleiade). Paris, 1956. P. 368).

(Печатается по кн.: *Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145-180*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы Р.О.Якобсона

Брюсовская стихология и наука о стихе // Научные известия. 1922. № 2.

Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.

Избранные работы. (Пер. с англ., нем., фр. яз.) М., 1985.

К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствоведение. М., 1972.

"Кошки" Шарля Бодлера (в соавторстве с К.Леви-Строссом) // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.

Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Warszawa, 1961.

Проблемы изучения литературы и стиха (в соавторстве с Ю.Н.Тыняновым) // Новый Лэф. 1928. № 12.

Проблемы изучения языка и литературы (в соавторстве с Ю.Н.Тыняновым) // Новый Лес. 1928. № 12.

Работы по поэтике. М., 1987.

Славянская филология в России за годы войны и революции (в соавторстве с П.Г.Богатыревым). Берлин, 1923.

Фольклор как особая форма творчества (в соавторстве с П.Г.Богатыревым) // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М. 1971.

Библиография

Roman Jakobson. A Bibliography of his Writings. The Hague-Paris, 1971.

О ИЛК

Вахек Й. Лингвистический словарь Пражской школы. М., 1964.

Тезисы Пражского лингвистического кружка // А.Звегинцев.

История языкознания XIX-XX вв. Ч. 2. М., 1965.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Что такое "функция" и в чем особенность функции поэтической?

2. Вопрос о "грамматике поэзии" в поэтике Jakobsona.

3. Проблема художественной правды и правдоподобия в работах Jakobsona (см.: Jakobson P.O. Работы по поэтике. М., 1987. С. 378-393).

4. В чем заключаются и проявляются специфические черты поэтической деятельности?

5. Что такое и как проявляют себя в поэтическом творчестве "актуализация" и "автоматизация"?

6. Чем отличается искусство от других семиотических структур?

7. Как сочетаются в процессе создания литературного текста коммуникативная и поэтическая функции языка?

8. Что такое "нарушение языковой нормы" (намеренная деформация языковых частей произведения)?

9. Какие признаки литературного жанра Якобсон считал определяющими и наиболее важными?

10. Какие категории поэтического языка Пушкина выявил Якобсон в статье "Статуя в поэтической мифологии Пушкина"?



МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ БАХТИН (1895 - 1975)

Родился в Орле, в дворянской семье, давшей России немало деятелей литературы и искусства. Учился в Новороссийском и Петербургском университетах (окончил в 1918 г.), несколько лет учительствовал в Невеле и Витебске. Изучал поэтику Достоевского, в 1929 г. опубликовал свое известное исследование, выдержавшее пять переизданий. Вскоре после этого был арестован и многие годы провел в ссылке. Работал в Мордовском университете (Саранск) в качестве профессора, заведующего кафедрой литературы.

Выдающийся русский философ и литературовед, создатель оригинальной теории взаимоотношений автора и героя в процессе формирования внутреннего мира литературного произведения. Создал новую отрасль литературоведения - теорию "речевых жанров", описывающую формы взаимовлияния бытовой речи и литературы. Особой заслугой М.М.Бахтина является создание нового метода систематического и цельного описания пространственно-временной внутренней формы романа ("хронотопа").

В 1940 г. Бахтин защитил кандидатскую диссертацию о романе Франсуа Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль", изданную отдельной книгой и ставшую одной из лучших монографий об эстетике Ренессанса. Ряд терминов М.М.Бахтина ("карнавализация", "полифония", "хронотоп") прочно вошли в терминологическую основу отечественного литературоведения и стали предметом изучения для многих специалистов в нашей стране и за рубежом. Произведения Бахтина переведены на все европейские языки, он по праву считается одним из наиболее выдающихся русских филологов XX века.

М.М.Бахтин прошел большой творческий путь - от небольшой статьи "Искусство и ответственность" (1919) до опубликованных в 1974 г. заметок "К методологии гуманитарных наук", постоянно уделяя большое внимание проблемам методологии литературоведения. Широко известны и переведены на многие языки его работы "Автор и герой в эстетической деятельности", "Слово в романе" В своих исследованиях Бахтин предстает перед нами как философ, работающий над проблемами эстетики литературы, многое унаследовавший от классической немецкой философии. Свое кредо, эстетико-этическое рассмотрение художественного текста, Бахтин заявил уже в первой своей работе - "Искусство и ответственность" Начиная с первых научных шагов он сосредоточился на поиске и объяснении той существенной связи, которая определяет создание, бытие и восприятие литературного произведения как эстетико-диалогического явления. Этическое и эстетическое оказались у Бахтина двумя сторонами одного цельного художественного явления. Старую мысль о том, что "эстетическое событие может совершаться лишь при двух участниках", Бахтин дополнил пунктом, ставшим отправной точкой эстетико-литературной концепции его теории: "предполагает два несовпадающих сознания" Если представители "морфологической" традиции сосредоточились на функциональных связях поэтического языка, то для Бахтина основным материалом его научной работы оказался другой, не менее трудный для литературоведения вопрос - о литературном герое.

Художественный процесс Бахтин понимал как этико-эстетический диалог двух "я", автора и читателя, в равной степени важных, для того чтобы данное произведение могло существовать как эстетический объект. Художественное произведение получает эстетическое значение при восприятии его читателем, при реализации им в процессе чтения своего этического опыта. Художественная форма открывается читателю как совокупность его реакций на все элементы произведения, и самое главное, что отличает художественное восприятие от других видов текстовой рецепции, возникает "единая реакция на целое героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его". Таким образом, художественное значение произведения создается читателем как итог его "творческого, продуктивного, создающего" отношения к герою произведения. Наше отношение к предмету создает или разрушает его структуру, то, на что мы смот-

рим, являет свой "лик" или его теряет - в соответствии с мерой этичности (продуктивности) нашего отношения к нему.

Компенсируя пессимизм А.Н.Веселовского в отношении возможности выработки научной концепции литературного творчества ("личного почина"), М.М.Бахтин сосредоточился именно на внутреннем мире писателя, пытаясь проникнуть в святая святых творчества - механизм создания автором литературного героя. И добивается при этом ощутимых успехов. По мнению Бахтина, литературный герой возникает из "избытка видения" автора, обусловленного незаменимостью его "места в мире" как принципиальной позицией "с моей колокольни". Речь идет об авторском самосознании как жертвенном (высокоэтичном) самоотношении человека, отдающего себе строгий отчет в уникальности, преимуществах, а также и недостатках своей мировоззренческой позиции. Литературное творчество, таким образом, становится реализацией человеком его человеческой уникальности, своего индивидуального "лика", в попытке обратиться к уникальности и неповторимости другого "я" Необратимость отношения "я" "другой", ранее воспринимавшуюся как некая тупиковая проблема для искусствознания, Бахтин превратил в прочный фундамент для построения ясной и убедительной концепции литературного творчества. Литературное искусство описывается им как диалог двух индивидуальных, сознающих свою уникальность человеческих "я", ищущих ответ на "вечные вопросы". В этой необратимости диалога, идущего на языке искусства, Бахтин нашел еще одно, очень характерное для стиля его мышления различие между искусством и всеми другими культурно-коммуникативными диалогами, которые ведет человек в социально-культурном пространстве своей жизни.

Науке, публицистике, бытовой речи свойственна принципиальная обратимость "я" и "ты", в рамках такого обмена не возникает литературного героя как этического посредника, но вместо него возникает "общественно-социальное я", игнорирующее индивидуальные отличия людей друг от друга.

Бахтин понимал жизнь как процесс выработки ценностных позиций в каждом моменте бытия человеческого "я" Особенность эстетического кредо Бахтина, лежащего в основе всех его литературоведческих работ, - осознанный акцент на человеческую индивидуальность, неповторимое и относительно замкнутое человеческое "я", для которого искусство - один из главных способов адекватного выражения и утверждения в мире. Основные категории теории

Бахтина, "я" и "другой", оказываются необходимым условием для возникновения эстетической реальности во всех ее видах - и для написания литературного текста, и для его восприятия читателем. Этико-эстетический обмен между ними присутствует на всех этапах возникновения и культурно-общественного бытия произведения. Постоянное сравнение между собой, подавление друг друга и жестокая борьба различных человеческих "я", свойственных им "избытков видения" - содержание человеческой культуры и одновременно условие возникновения искусства, признающего только одну форму реализации своего "я" - жертвенную отдачу себя, своей точки зрения на мир другому сознанию.

"Избыток видения" Бахтин сравнивает с почкой, растущей на дереве и пока еще, ранней весной, дремлющей; чтобы эта почка расцвела и развернулась, необходимо "вчувствоваться в мир этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит". Автор, по Бахтину, делится с героем своим "избытком видения", сохраняя его своеобразие, не навязывает ему свое "я", но в акте творчества использует себя как строительный материал для создания другого, противостоящего себе сознания, "лика героя". Положительное этически, принципиально доброе отношение к другому "я" оказывается существенной, необходимой основой творческого процесса. Лишь в результате высокого накала этического отношения к "другому" как самостоятельному и равному ценностно существу рождается "я" литературного персонажа, Добро становится Красотой, этическое становится эстетическим. Бахтин вскрыл ряд закономерностей творческого процесса писателя, по-новому осмыслив идею о глубокой связи, которая существует между этическим состоянием человека и его писательскими возможностями (в русской литературе впервые высказанными Н.М.Карамзиным) - вне зависимости от конкретной этической характеристики создаваемого литературного героя. Бахтин показал, что создание этически отрицательного героя требует от автора принципиально того же акта любви, как и создание положительного героя. Смыкаясь с традиционными для христианской культуры нравственными категориями, Бахтин доказал, что работающий над отрицательным героем писатель фактически показывает этическую силу человека, выполняя заповедь Христа о необходимости "любви к врагам".

В своей концепции художественного творчества Бахтин определил задачу писателя как сотворение другого "я", подобное творению человека Богом: "одеть в плоть" осязаемое как "чужое "я"

другое лицо, "главное действующее лицо жизни" литературного героя. Сходство увеличивается и тем, что при этом создается предметный мир произведения, пространство и время, вещный мир - "хронотоп", а также "кругозор" - осмысленная и понимающая мир, оформленная в виде живого сознания точка зрения литературного героя.

Эта новая, созданная творческим усилием точка зрения на мир примиряет и согласует, сохраняя индивидуальности, онтологические кругозоры автора и читателя, образуя ситуацию эстетического диалога - как самого плодотворного и полезного для бытия личного человеческого "я". Сосредоточенное внимание, которое Бахтин во всех своих работах уделял этим трем бытийным точкам, образующим литературный процесс, конечно, заставляло его критически относиться к эстетическим теориям и литературным концепциям, учитывающим лишь одну или две из трех составляющих "эстетические отношения" ("материальная эстетика", "импрессивная эстетика" - социологическое литературоведение и формализм).

В своей работе "Автор и герой в эстетической деятельности" Бахтин резко критикует формалистов за недооценку ими роли литературного героя, попытку дегуманизировать литературоведение. Бахтин описывал героя как смысловую точку произведения, а не только как "форму" поэтического языка и след "приема" автора, использующего "прием остранения". Само "остранение" автора носит, по Бахтину, этический положительно-приемлющий характер, никогда не являясь простым техническим движением сознания "мастера"

С точки зрения своей этико-эстетической концепции Бахтин анализирует различные литературно-эстетические школы, выработавшие ряд типов отношения автора к создаваемому им литературному герою, сентиментализм, классицизм, романтизм, русский классический роман, каждый раз выявляя качество личной нравственной характеристики героя в связи со специфическим отношением, которое установлено в тексте с его автором, тем самым обнаруживая новые критерии их сравнительного анализа, указывающего на существенные свойства описываемых групп текстов. В основе классического построения характера литературного героя им обнаруживается чувство вины (вина не нравственная, но "вина бытия", представляемая как "судьба"). В положительную этическую ценность в классицизме превращается чувство наследования рода, в то время как нравственная инициатива убивается тотальной со-

циальной определенностью человека. Он занимает определенное место в мире, незыблемое и неизменное, сама его гибель связана с закреплённостью в социуме как формой его данности. Судьба оказывается формой упорядочивания прошлого, никаких новых открытий и открытий здесь быть не может; в классицизме индивидуальность и судьба суть почти синонимы.

В сентиментализме нравственная характеристика становится определяющей: герой не просто погибает, его губят, герой "претерпевает жизнь". Сентиментальный роман представляет собой сумму этических реакций с точки зрения "доброго, чувствительного" человека на судьбу такого же "доброго, чувствительного" человека, на которого обрушиваются несчастья "злодеи" - олицетворенное в персонажах зло. В классицизме зло безлично, в сентиментализме - олицетворено и персонифицировано; в классицизме герой связан сословной позицией, в сентиментализме он метафизически раскрыт и бесконечен, понят как точка бытия, лишь слегка и условно связанная с окружающей жизнью. Сентиментальный роман - инструмент для выработки этических реакций на зло, совершенное человеку. В романтизме герой приобретает ответственность и инициативу, особенно важна для него "ценность идеи". В отличие от классического, романтический герой не закреплён родовой принадлежностью, иногда прямо презирает ее, все другие формы общественных связей. Романтический герой - скиталец, правдоискатель, странник, ищущий смысла жизни. Для романтического героя характерна "сплошь активная ценностно-смысловая установка героя". Рефлексия автора над героем осуществляется здесь изнутри самого героя, появляется характерная форма лирического "я". Герой - принципиально бесконечен и активен. В классическом русском романе ("реализме"), в отличие от предыдущих типов, указывает Бахтин, характер "решает свои познавательные проблемы". Герой сочетает в себе социальную определенность, романтическую активность и сентименталистское напряжение этической проблематики. Литературный герой русского реализма оказывается экстраполяцией социально-философской теории автора.

Осваивая в своей поэтике автора и героя новейшие достижения теоретической физики (открытие общей и специальной теории относительности А. Эйнштейном), Бахтин внимательно изучает те выводы, которые можно сделать при прочтении истории зарождения и формирования европейской литературы в свете новых естественнонаучных открытий. В результате размышлений на эту тему

родилась работа "Формы времени и хронотопа в романе". Широко и подчас не вполне корректно употребляемый с легкой руки Бахтина термин "хронотоп" означает не что иное, как "четырёхмерный пространственно-временной континуум" А.Эйнштейна применительно к целому бытию, воссозданному в литературном тексте. Беря за основу эту "центральную точку освоения внутреннего мира художественного произведения", Бахтин осуществляет скрупулезный анализ характерных для ранних форм европейского романа способов реализации трех пространственных и одной временной характеристик во внутреннем мире произведения. Выясняется, что в литературном произведении, как и в физической реальности мира в теории относительности А. Эйнштейна, время также обусловлено пространством, его свойствами: свойства времени пропорциональны характеристикам (форме, кривизне) пространства. В свойствах хронотопа Бахтин находит объективный критерий для построения научной типологии жанра романа.

На античной почве, по мнению Бахтина, возникли вначале три вида "хронотопа", романских времени-пространства: авантюрный "роман-испытания", для которого свойственны "пустое время", "пространственное зияние", общая обратимость и цикличность (замкнутость) временных и пространственных характеристик; авантюрно-бытовой роман, впервые создающий линейное незамкнутое время и бытовое пространство (в пока еще условно-дискретной форме); и античная биография (автобиография), формирующая особое "биографическое" ("личное") время, широко затем внедрившееся в европейскую литературу вплоть до XX века. Снабжая свои доводы развитой системой примеров, Бахтин показывает, каким образом три способа освоения художественного мира, соответствующие им три типа "хронотопа" оказались теми "тремя китами", на которых затем основывались и развивались художественные достижения средневековой и новой русской и европейской литератур.

В своей книге "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" (1940 г., опубликована в 1965 г.) Бахтин подвергает внимательному анализу структуру, предметный мир, художественный язык "Гаргантюа и Пантагрюэля", выясняя значение определенных элементов текста в составе целого. В русле своей идеи о противостоянии "кругозора" и "окружения" литературного героя Бахтин выстраивает предметно-смысловые ряды, основанные на сопоставлении художественного языка романа и

культурного кода средневековья. Сравнительный анализ совпадений и расхождений дает интереснейшие, подчас неожиданные выводы. Бахтин обнаружил вертикальный характер средневековой культуры, с устойчивым противопоставлением "верх - низ", заключающем в себе "карнавальнЫй образ". Средневековая картина мира объединяла в себе оба полюса становления точки зрения героя (оба члена антитезы): "юность - старость", "хвала - брань", "рождение - смерть" и т. д. Единый карнавальнЫй образ реализуется здесь с помощью принципиальной инверсии; постоянные полярные переходы от одного члена антитезы к другому - принцип действия средневековой культуры оказался выполнимым на уровне структуры литературного произведения. По Бахтину, карнавальнЫй образ принципиально амбивалентен, в нем происходит снятие двоичного противопоставления между "я" и "не я", противоположности объединены в единстве мифологеми. Установленная Бахтиным природа "смеховой культуры" средневековья оказалась также свойственной и многим явлениям культуры Возрождения и Нового времени, что впоследствии было описано в многочисленных работах его учеников.

В своей известной книге о Достоевском ("Поэтика Достоевского"), несколько раз переизданной в нашей стране и переведенной на всеевропейские языки, Бахтин вводит понятие "полифонии", с помощью которого объясняет роман Достоевского как принципиально незамкнутый идеологический полилог, в котором все индивидуальные голоса героев (наравне с голосом автора) звучат "неслиянно-нераздельно", реализуя свои "избытки видения". В формировании этого полилога Достоевский резко уходит от традиций "монологического" романа, где можно отчетливо увидеть доминирующую мелодию и сопутствующий аккомпанемент. У Достоевского же, подчеркивает Бахтин, подобно фугам Баха, каждая сюжетная мелодия оказывается относительно свободной от других, развиваясь самостоятельно. То многоголосие, которым отличаются романы Достоевского, Бахтин считал проявлением особого этического состояния всеприимчивости и принципиальной открытости-незавершенности, которое было присуще Достоевскому как писателю гениальному (а значит, по Бахтину, этически богато одаренному). В этой и других работах Бахтина конкретные анализы произведений сочетаются с глубоким теоретическим обоснованием примененных при анализе научных методов. Его поразительная, достаточно редкая методологическая последовательность и точ-

ность послужили основанием для рождения "бахтинологии" как определенного эстетико-литературного учения, в равной степени важного и для философской эстетики, и для литературоведения. Работы Бахтина - значительный вклад в методологию современной науки о литературе.

По мнению Бахтина, построение поэтики словесного творчества немислимо осуществить отдельно от вопроса о сущности искусства вообще. Он настаивал на том, что нельзя понять эстетическую сущность отдельного произведения литературы при отсутствии разработанной теории эстетической природы искусства. Бахтин отрицал свойственную "интерпретаторам" надежду понять литературное произведение как перекресток общественных и творческих "влияний", своего рода культурно-историческую "губку", впитавшую многое и не имеющую самостоятельной структуры. Литература, по его мнению, вовсе не словесность и не "письменность", не конечный или бесконечный ряд "дискурсов". Место литературы можно найти только в системе других видов искусства, которые объединяет общая им всем этико-эстетическая природа их бытия. Неправы "социологи", привязывающие литературный текст к общественному продукту и общественному потреблению. Вместе с тем не правы и формалисты: в том, что они абсолютизировали технику создания литературного произведения, забыв об этико-эстетической природе художественного творчества.

Литературоведение, по мнению Бахтина, и далее будет тонуть в море субъективности, будет лнуть к лингвистике или психологии, где критерием истины будет авторитет того или иного исследователя, если не будет создана база научности, которая интегрирует литературоведение в систему гуманитарных наук. Развитие концепции этико-эстетической природы искусства, по мнению Бахтина, поможет выработке своего метода для науки о литературе.

Нельзя сказать, что теоретические концепции Бахтина всегда применялись его последователями корректно: в постбахтинской литературе можно увидеть попытки превращения его концепций в безразмерное одеяло, которым пытаются накрыть все явления в мировой литературе. В других случаях наблюдается замалчивание и сознательное или бессознательное непонимание сути его научных достижений. Нет сомнений в том, что Бахтин, всю жизнь проживший в условиях жесткого идеологического прессинга и изоляции, тем не менее, своими трудами основал литературовед-

ческую школу, присутствие которой в отечественной науке о литературе существенно и необходимо.

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Проблема отношения автора к герою

Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою должно быть понято как в своей общей принципиальной основе, так и в тех разнообразных индивидуальных особенностях, которые оно принимает у того или другого автора в том или другом произведении. В нашу задачу входит лишь рассмотрение этой принципиальной основы, и затем мы лишь вкратце наметим пути и типы ее индивидуации и, наконец, проверим наши выводы на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других.

Мы уже достаточно говорили о том, что каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и проч., эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, или, наконец, это просто случайные впечатления целого или дурное эмпирическое обобщение; нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы. Как мы увидим дальше, менее всего в себе самом мы умеем и можем воспринять данное целое своей собственной личности. В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого

как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательные-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный, созидающий характер. Вообще всякое принципиальное отношение носит творческий, продуктивный характер. То, что мы в жизни, в познании и в поступке называем определенным предметом, обретает свою определенность, свой лик лишь в нашем отношении к нему: наше отношение определяет предмет и его структуру, но не обратно; только там, где отношение становится случайным с нашей стороны, как бы капризным. Когда мы отходим от своего принципиального отношения к вещам и миру, определенность предмета противостоит нам как что-то чужое и независимое и начинает разлагаться и мы сами подпадаем господству случайного, теряем себя, теряем и устойчивую определенность мира.

И автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения разворачивается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое. Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него нашими случайными реакциями, отношениями и случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его. Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в небольшой степени борьба его с самим собой.

Этот процесс как психологическая закономерность не может быть непосредственно изучаем нами, мы имеем с ним дело лишь постольку, поскольку он отложился в художественном произведении, то есть с его идеальной, смысловой историей и ее идеальной смысловую закономерностью; каковы были его временные причины, психологическое течение об этом вообще можно строить лишь догадки, но эстетики это не касается.

Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди, буде такая имеется,

и не в своих высказываниях о процессе своего творчества; ко всему этому должно относиться крайне осторожно по следующим соображениям: тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевою позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его. И таковы все активные творческие переживания: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но переживание не слышит и не видит себя, а лишь создаваемый продукт или предмет, на который оно направлено. Поэтому художнику нечего сказать о процессе своего творчества - он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать. (Технические моменты творчества, мастерство ясно осознаются, но опять же в предмете.) Когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им в душе, а осуществлялось в произведении (не переживалось им, а переживало героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя - человек, критик, психолог или моралист. Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее

сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь), практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя. Этот материал имеет громадную биографическую ценность, может получить и эстетическую, но лишь после того как будет освещен [нрзб.] художественного смысла произведения. Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве. Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их. В этом отношении и нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецензивное восприятие, автор - единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов.

Только поняв эту принципиальную творческую тотальную реакцию автора на героя, поняв самый принцип видения героя, рождающий его как определенное во всех своих моментах целое, можно внести строгий порядок в формально-содержательное определение видов героя, придать им однозначный смысл и создать неслучайную систематическую классификацию их. В этом отношении до сих пор царит полный хаос в эстетике словесного творчества и в особенности в истории литературы. Смещение различных точек зрения, разных планов подхода, различных принципов оценки здесь встречается на каждом шагу. Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализованные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амшула: любовник (лирический, драматический), резонер, простака и проч. - все эти классификации и определения его совершенно не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще не критически

скрещиваются между собой. Наиболее серьезные попытки принципиального подхода к герою предлагают биографические и социологические методы, но эти методы не обладают достаточно углубленным формально-эстетическим пониманием основного творческого принципа отношения героя и автора, подменяя его пассивными и трансгредиентными творящему сознанию психологическими и социальными отношениями и факторами: герой и автор оказываются не моментами художественного целого произведения, а моментами прозаически понятого единства психологической и социальной жизни.

Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент - форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. Так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого и утверждают тождественность или близость их социально-политического мировоззрения; взгляды Толстого и взгляды Левина. Как мы увидим далее, не может быть и речи о собственно теоретическом согласии автора и героя, здесь отношение совершенно иного порядка; всюду здесь игнорируют принципиальную разнопланность целого героя и автора, самую форму отношения к мысли и даже к теоретическому целому мировоззрения. Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с *бытием* можно спорить или соглашаться, игнорируется *эстетическое опровержение*. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соот-

ветствия с целым героем, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личностью, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрение - только момент, то есть вместо обоснования и убеждения происходит все же то, что мы называем инкарнацией смысла бытию. Там же, где эта переработка не происходит, оказывается не растворенный в целом произведение прозаизм, и объяснить такой прозаизм, а также найти и учесть отклонение от чисто теоретически значимой для автора - инкарнируемой, приобщаемой к целому герою мысли, то есть направление ее переработки, можно, только поняв предварительно основной эстетически продуктивный принцип отношения автора к герою. Все сказанное нами отнюдь не имеет в виду отрицать возможность научно продуктивного сопоставления биографии героя и автора и их мировоззрения, продуктивного как для истории литературы, так и для эстетического анализа. Мы отрицаем лишь тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход к этому, который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою; в результате непонимание и искажение - в лучшем случае передача голых фактов - этической, биографической личности автора, с одной стороны, непонимание целого произведения и героя - с другой. Чтобы пользоваться источником, необходимо понять его творческую структуру; и для пользования художественным произведением как источником для биографии совершенно недостаточны обычные в исторической науке приемы критики источников, ибо они как раз не учитывают специфической структуры его, это должно быть предварительным философским условием [нрзб.]. Впрочем, должно сказать, что от указанного нами методологического недостатка в отношении к произведению значительно менее страдает история литературы, чем эстетика словесного творчества, историко-генетические образования здесь особенно губительны.

Несколько иначе обстоит дело в общей философской эстетике, здесь проблема отношения автора и героя поставлена принципиально, хотя и не в чистой форме. (К рассмотрению приведенных нами классификаций видов героя, а также к оценке биографического и социологического метода нам еще придется вернуться в дальнейшем.) Мы имеем в виду идею вчувствования (*Einfühlung*)

как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к предмету вообще и к герою (наиболее глубокое обоснование дал Липпс) и идею эстетической любви (социальной симпатии Гюйо и - в совершенно иной плоскости эстетической любви у Когена.) Но эти два [нрзб.] понимания носят слишком общий, недифференцированный характер как по отношению к отдельным искусствам, так и по отношению к специальному предмету эстетического видения герою (у Когена более дифференцированно). Но и в общеэстетической плоскости мы не можем вполне принять ни тот ни другой принцип, хотя и тому и другому присуща значительная доля истины. И с тою и с другой точкой зрения нам придется считаться в дальнейшем, здесь же мы не можем их подвергать общему рассмотрению и оценке.

Вообще должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на квазинаучные генетические обобщения истории литературы; к сожалению, приходится признаться, что важные явления в области общей эстетики не оказали ни малейшего влияния на эстетику словесного творчества, существует даже какая-то наивная боязнь философского углубления; этим объясняется чрезвычайно низкий уровень проблематики нашей науки.

Теперь нам предстоит дать самое общее определение автора и героя как коррелятивных моментов художественного целого произведения и затем дать только общую формулу их взаимоотношения, подлежащую дифференциации и углублению в следующих главах нашей работы.

Автор - носитель напряженно-активного единства завершено-го целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него - как дар - из иного активного сознания - творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально

недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. В самом деле, герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности. Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя отступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя во всяком случае, во всех существенных моментах жизни, надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью.

Сознание героя, его чувство и желание мира предметная эмоционально-волевая установка со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлет художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность - нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения общезначимой или принимаемой за таковую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгрессиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгрессиентные его сознанию моменты и опре-

делить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и изнутри себя не завершимого единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому.

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою отношения напряженной внеаходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой внеаходимости, позволяющей собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни. Это отношение изымлет героя из единого и единственно объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором - как товарищ по событию жизни, или против - как враг, или, наконец, в нем самом - как он сам, изымлет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует. Это [нрзб.] внеаходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательным и этически безучастным зрителем.

Это здесь в несколько слишком общей форме сформулированное отношение глубоко жизненно и динамично: позиция внеаходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен, но и не только там: иногда трудно стать и вне товарища по событию жизни и вне врага; не только нахождение внутри героя, но и нахождение ценностно рядом и против него искажает видение и бедно восполняющими и завершающими моментами; в этих случаях ценности

жизни дороже ее носителя. Жизнь героя переживается автором в совершенно иных ценностных категориях, чем он переживает свою собственную жизнь и жизнь других людей вместе с ним - действительных участников в едином открытом этическом событии бытия, - осмысливается в совершенно ином ценностном контексте.

Теперь несколько слов о трех типических случаях отклонения от прямого отношения автора к герою, которые имеют место, когда герой в жизни совпадает с автором, то есть когда он в существенном автобиографичен.

Согласно прямому отношению, автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредиентными жизни из себя, завершающими ее ценностями; он должен стать *другим* по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого; правда, и в жизни мы это делаем на каждом шагу, оцениваем себя с точки зрения других, через другого стараемся понять и учесть трансгредиентные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания), - учитываем фон за нашей спиной, то есть все то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что, видимо, значимо и известно другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; наконец, предвосхищаем и учитываем и то, что произойдет после нашей смерти, результат нашей жизни в ее целом, конечно, уже для других; одним словом, мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни, учитываем и тот совершенно особый ценностный коэффициент, с которым подана наша жизнь для другого, совершенно отличный от того коэффициента, с которым она переживается нами самими в нас самих. Но все эти через другого узнаваемые и предвосхищаемые моменты совершенно имманентизируются в нашем сознании, переводятся как бы на его язык, не достигают в нем оплотнения и самостояния, не разрывают единства нашей вперед себя, в предстоящее событие направленной, не успокоенной в себе, никогда не совпадающей со своей данной, настоящей наличностью жизни; когда же эти отра-

360

жения оплотневают в жизни, что иногда имеет место, они становятся мертвыми точками свершения, тормозом и иногда сгущаются до выдавания нам из ночи нашей жизни двойника; но об этом после. Эти могущие нас завершить в сознании другого моменты, предвосхищаясь в нашем собственном сознании, теряют свою завершающую силу, только расширяя его в его собственном направлении; даже если бы нам удалось охватить заверщенное в другом целом нашего сознания, то это целое не могло бы завладеть нами и действительно завершить нас для себя самих, наше сознание учло бы его и преодолело бы его как один из моментов своего заданного и в существенном предстоящего единства; последнее слово принадлежало бы нашему собственному сознанию, а не сознанию другого, а наше сознание никогда не скажет самому себе завершающего слова. Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы режюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни. При эстетической самообъективации автора-человека в героя этого возврата в себя не должно происходить: целое героя для автора-другого должно остаться последним целым, отделять автора от героя - себя самого должно совершенно нацело, в чистых ценностях для другого должно определить себя самого, точнее, в себе самом увидеть другого до конца; ибо имманентность возможного фона сознанию отнюдь не есть эстетическое сочетание сознания героя с фоном: фон должен оттенять это сознание в его целом, как бы ни было глубоко и широко это сознание, хотя бы весь мир оно осознавало и имманентизовало себе, эстетическое должно подвести под него трансгредиентный ему фон, автор должен найти точку опоры вне его, чтобы оно стало эстетически завершенным явлением - героем. Так же и моя собственная, отраженная через другого наружность не есть непосредственно художественная наружность героя.

Если эту ценностную точку внеаходимости герою теряет автор, то возможны три общих типичных случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не предвосхищая дальнейшего, мы отметим лишь самые общие черты.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может

найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. Конечно, для того чтобы художественное целое, хотя бы и незавершенное, все же состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, а следовательно, и нужно как-то стать вне героя (обычно герой не один, и указанные отношения имеют место лишь для основного героя), в противном случае окажется или философский трактат, или самоотчет-исповедь, или, наконец, данное познавательно-этическое напряжение найдет выход в чисто жизненных, этических поступках-действиях. Но эти точки вне героя, на которые все же становится автор, носят случайный, непринципиальный и неуверенный характер; эти зыбкие точки вневходимости обыкновенно меняются на протяжении произведения, будучи заняты лишь по отношению к отдельному данному моменту в развитии героя, затем герой снова выбивает автора из временно занятой им позиции, и он принужден нащупывать другую; часто эти случайные точки опоры дают автору другие действующие лица, с помощью которых, вживаясь в их эмоционально-волевою установку по отношению к автобиографическому герою, он пытается освободиться от него, то есть от самого себя. Завершающие моменты при этом носят разрозненный и неубедительный характер. Иногда автор, когда борьба безнадежна с самого начала, удовлетворяется условными точками опоры вне своего героя, которые предоставляют чисто технические, узкоформальные моменты рассказа, композиции произведения; произведение выходит сделанным, а не созданным, стиль как совокупность убедительных и могучих приемов завершения вырождается в условную манеру. Подчеркиваем, что дело здесь идет не о теоретическом согласии или несогласии автора с героем: для нахождения обязательной точки опоры вне героя вовсе не нужно и не достаточно найти основательное теоретическое опровержение его воззрений; напряженно-заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же неэстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем; нет, нужно найти такую позицию по отношению к герою, при которой все его мировоззрение во всей его глубине, с его правотою и неправотою, добром и злом - одинаково - стало бы лишь моментом его бытийного, интуитивно-воззрительного конкретного целого, переместить самый ценностный центр из нудительной заданности в прекрасную данность бытия героя, не слышать и не соглашаться с ним, а видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им; при этом познавательно-этическая значимость его установки и согласие или

несогласие с ней не утрачиваются, сохраняют свое значение, но становятся лишь моментом целого героя; любование осмысленно и напряженно; согласие и несогласие - значимые моменты целостной позиции автора по отношению к герою, не исчерпывая этой позиции. В нашем случае эта единственная позиция, с которой только и можно увидеть целое героя и мир как его извне обрамляющий, ограничивающий и оттеняющий, вне героя не достигается убедительно и устойчиво всею полнотою видения автора, и следствием этого является, между прочим, следующая характерная для этого случая особенность художественного целого: задний план, мир за спиной героя не разработан и не видится отчетливо автором-созерцателем, а дан предположительно, неуверенно, изнутри самого героя, так, как нам самим дан задний план нашей жизни. Иногда он вовсе отсутствует: вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; герой не соприроден оттеняющему его фону (обстановка, быт, природа и проч.), не сочетается с ним в художественно необходимое целое, движется в нем, как живой человек на фоне мертвой и неподвижной декорации; нет органического слияния внешней выраженности героя (наружность, голос, манеры и проч.) с его внутренней познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как не единственная и несущественная маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри только; диалоги цельных людей, где необходимыми, художественно значимыми моментами являются и лица их, костюмы, мимика, обстановка, находящаяся за границей данной сцены, начинают вырождаться в заинтересованный диспут, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах; наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)

Второй случай: автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора вливается в душу или в уста героя.

Герой этого типа может развиваться в двух направлениях: во-первых, герой не автобиографичен и рефлекс автора, внесенный в

него, действительно его завершает; если в первом разобранном нами случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной эмоционально-волевой установки героя в бытии. Таков герой ложноклассицизма, который в своей жизненной установке изнутри себя самого выдерживает чисто художественное завершающее единство, придаваемое ему автором, в каждом своем проявлении, в поступке, в мимике, в чувстве, в слове остается верен своему эстетическому принципу. У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров, герои часто весьма наивно сами высказывают ту завершающую их морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора. Во-вторых, герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершим, он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершённую целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной. "Вы думаете, что я весь здесь, - как бы говорит этот герой, - что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать". Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью.

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершён.

Охарактеризованное нами в самых общих чертах отношение автора к герою осложняется и варьируется теми познавательно-этическими определениями целого героя, которые, как мы видели это раньше, неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так, эмоционально-волевая предметная установка героя может быть познавательно, этически, религиозно авторитетной для автора - героизация; эта установка может разоблачаться как неправдоподобная претендующая на значимость - сатира, ирония и проч. Каждый завершающий, трансгредиентный самосознанию героя

момент может быть использован во всех этих направлениях (сатирическом, героическом, юморическом и проч.). Так, возможна сатиризация наружностью, ограничение, высмеивание познавательно-этической значимости ее внешней, определенной, слишком человеческой выраженностью, но возможна и героизация наружностью (монументальность ее в скульптуре); задний план, то невидимое и незнаемое, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии: маленький человек на большом фоне мира, маленькое знание и уверенность в этом знании человека на фоне бесконечного и безмерного незнания, уверенность в своей центральности и исключительности одного человека рядом с такою же уверенностью других людей - всюду здесь эстетически использованный фон становится моментом разоблачения. Но фон не только разоблачает, но и облачает, может быть использован для героизации выступающего на нем героя. Далее мы увидим, что сатиризация и иронизация предполагают все же возможность самопереживания тех моментов, которыми они работают, то есть они обладают меньшей степенью трансгредиентности. Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгредиентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, то есть миру героя помимо автора, - что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности - и, наконец, установить их связь с внешними формальными компонентами: образом и ритмом.

При одном, едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего внаходящегося и ограничивающего извне, не может быть эстетизовано, ему можно только приобщиться, но его нельзя видеть как завершленное целое. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное и благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и проч.); когда же героя вовсе нет, даже потенциального, - познавательное событие (трактат, статья, лекция); там же, где другим сознанием является объемлющее сознание бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал).

Пространственная форма героя

1. Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне ни находился этот другой, созерцаемый мною человек, я всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: части тела, недоступные его собственному взору, - голова, лицо и его выражение, - мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить.

Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку *избыток* моего видения, знания, обладания обусловлен единственностью и незаместимостью моего места в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь - все другие люди вне меня. Эта конкретная *внеаходимость* меня единственного и всех без исключения других для меня людей и обусловленный ею *избыток* моего видения по отношению к каждому из них (ему коррелятивен известный недостаток, ибо именно то, что я преимущественно вижу в другом, во мне самом тоже только другой видит, но для нас здесь это не существенно, ибо взаимоотношение "я - другой" для меня в жизни конкретно не обратимо) преодолеваются познанием, которое строит единый и общезначимый мир, во всех отношениях совершенно независимый от того конкретного единственного положения, которое занимает тот или другой индивидуум; не существует для него и абсолютно необратимого отношения "я и все другие": "я и другой" для познания, поскольку они мыслятся, есть отношение относительное и обратимое, ибо субъект познания как таковой не занимает определенного конкретного места в бытии. Но этот единый мир познания не может быть воспринят как единственное конкретное целое, исполненное многообразия бытийственных качеств, так, как мы воспринимаем пейзаж, драматическую сцену, это здание и проч., ибо действительное восприятие конкретного целого

предполагает совершенно определенное место созерцателя, его единичность и воплощенность; мир познания и каждый момент его могут быть только помыслены. Также и то или иное внутреннее переживание и душевное целое могут быть конкретно пережиты - восприняты внутренне - или в категории *я-для-себя*, или в категории *другого-для-меня*, то есть или как мое переживание, или как переживание этого определенного единственного другого человека.

Эстетическое созерцание и этический поступок не могут отвлечься от конкретной единственности места в бытии, занимаемого субъектом этого действия и художественного созерцания.

Избыток моего видения по отношению к другому человеку обуславливает собой некоторую сферу моей исключительной активности, то есть совокупности таких внутренних и внешних действий, которые только я могу совершить по отношению к другому, ему же самому со своего места вне меня совершенно недоступных; действий, восполняющих другого именно в тех моментах, где сам он себя восполнить не может. Бесконечно разнообразны могут быть эти действия в зависимости от бесконечного многообразия тех жизненных положений, в которых я и другой оказываемся в тот или иной момент, но везде, всегда и при всех обстоятельствах этот избыток моей активности есть, и состав его стремится к некоторому устойчивому постоянству. Нас не интересуют здесь те действия, которые внешним их смыслом объемлют меня и другого единым и единственным событием бытия и направлены на действительное изменение этого события и другого в нем как момента его, - это суть чисто этические действия-поступки; для нас важны лишь действия *созерцания* - действия, ибо созерцание активно и продуктивно, - не выходящие за пределы данности другого, лишь объединяющие и упорядочивающие эту данность; действия созерцания, вытекающие из избытка внешнего и внутреннего видения другого человека, и суть чисто эстетические действия. Избыток видения - почка, где дремлет форма и откуда она и разворачивается, как цветок. Но чтобы эта почка действительно развернулась цветом завершающей формы, необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего

места вне его, обрaмить его, создавать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства. Пусть передо мною находится человек, переживающий страдание; кругозор его сознания заполнен тем обстоятельством, которое заставляет его страдать, и теми предметами, которые он видит перед собой; эмоционально-волевые тона, объемлющие этот видимый предметный мир, - тона страдания. Я должен эстетически пережить и завершить его (этические поступки - помощь, спасение, утешение - здесь исключены). Первый момент эстетической деятельности вживание: я должен пережить - увидеть и узнать - то, что он переживает, стать на его место, как бы совпасть с ним (как, в какой форме это вживание возможно, психологическую проблему вживания мы оставляем в стороне; для нас достаточно бесспорного факта, что в некоторых пределах такое вживание возможно). Я должен усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает; в этом кругозоре не окажется целого ряда моментов, доступных мне с моего места: так, страдающий не переживает полноты своей внешней выраженности, переживает ее лишь частично, и притом на языке внутренних самоощущений, он не видит страдальческого напряжения своих мышц, всей пластически законченной позы своего тела, экспрессии страдания на своем лице, не видит ясного голубого неба, на фоне которого для меня обозначен его страдающий внешний образ. Если бы даже он и мог увидеть все эти моменты, например находясь перед зеркалом, у него не было бы соответствующего эмоционально-волевого подхода к этим моментам, они не заняли бы в его сознании того места, которое они занимают в сознании созерцателя. Во время вживания я должен отвлечься от самостоятельного значения этих трансгрессионных его сознанию моментов, использовать их лишь как указание, как технический аппарат вживания; их внешняя выраженность - тот путь, с помощью которого я проникаю внутрь его и почти сливаюсь с ним изнутри. Но есть ли эта полнота внутреннего слияния последняя цель эстетической деятельности, для которой внешняя выраженность является лишь средством, несет лишь сообщающую функцию? Отнюдь нет: собственно эстетическая деятельность еще и не начиналась. Действительно изнутри пережитое жизненное положение страдающего может побудить меня к этическому поступку: помощи, утешению, познавательному размышлению, но во всяком случае за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего,

только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически; если бы этого возврата не происходило, имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием, не больше. Строго говоря, чистое вживание, связанное с потерей своего единственного места вне другого, вообще едва ли возможно и во всяком случае совершенно бесполезно и бессмысленно. Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как *его* страдания, в категории *другого*, и моей реакцией на него является не крик боли, а слово утешения и действие помощи. Отнесение пережитого к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познания и этического и эстетического. Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания; и эти оформление и завершение происходят тем путем, что мы восполняем материал вживания, то есть страдание данного человека, моментами, трансгредиентными всему предметному миру его страдающего сознания, которые имеют теперь уже не сообщающую, а новую, *завершающую* функцию: положение его тела, которое сообщало нам о страдании, вело нас к его внутреннему страданию, становится теперь чисто пластической ценностью, выражением, воплощающим и завершающим выражаемое страдание, и эмоционально-волевые тона этой выраженности уже не тона страдания; голубое небо, его обрамляющее, становится живописным моментом, завершающим и разрешающим его страдание. И все эти завершающие его образ ценности почерпнуты мною из избытка моего видения, воления и чувствования. Следует иметь в виду, что моменты вживания и завершения не следуют друг за другом хронологически, мы настаиваем на их смысловом различении, но в живом переживании они тесно переплетаются между собой и сливаются друг с другом. В словесном произведении каждое слово имеет в виду оба момента, несет двойную функцию: направляет вживание и дает ему завершение, но может преобладать тот или другой момент. Нашей ближайшей задачей является рассмотрение тех пластически-живописных, пространственных ценностей, которые трансгредиентны сознанию героя и его миру, его познавательно-этической установке в мире и завершают его извне, из сознания другого в нем, автора-созерцателя.

2. Первый момент, подлежащий нашему рассмотрению, — наружность как совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов человеческого тела. Как мы переживаем свою собственную наружность и как мы переживаем наружность в другом? В каком плане переживания лежит его эстетическая ценность? Таковы вопросы этого рассмотрения.

Не подлежит, конечно, сомнению, что моя наружность не входит в конкретный действительный кругозор моего видения, за исключением тех редких случаев, когда я, как Нарцисс, созерцаю свое отражение в воде или в зеркале. Моя наружность, то есть все без исключения экспрессивные моменты моего тела, переживается мною изнутри; лишь в виде разрозненных обрывков, фрагментов, болтающихся на струне внутреннего самоощущения, попадает моя наружность в поле моих внешних чувств, и прежде всего зрения, но данные этих внешних чувств не являются последней инстанцией даже для решения вопроса о том, мое ли это тело; решает вопрос лишь наше внутреннее самоощущение. Оно же придает и единство обрывкам моей внешней выраженности, переводит их на свой, внутренний язык. Так обстоит дело с действительным восприятием: во внешне-едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей внешней выраженности как внешний же единый предмет рядом с другими предметами, я нахожусь как бы на границе видимого мною мира, пластически-живописно не соприроден ему. Моя мысль помещает мое тело сплошь во внешний мир как предмет среди других предметов, но не мое действительное видение, оно не может прийти на помощь мышлению, дав ему адекватный образ.

Если мы обратимся к творческому воображению, к мечте о себе, мы легко убедимся, что она не работает моей внешней выраженностью, не вызывает ее внешнего законченного образа. Мир моей активной мечты о себе располагается передо мною, как и кругозор моего действительного видения, и я вхожу в этот мир как главное действующее лицо в нем, которое одерживает победу над сердцами, завоевывает необычайную славу и проч., но при этом я совершенно не представляю себе своего внешнего образа, между тем как образы других действующих лиц моей мечты, даже самые второстепенные, представляются с поразительной иногда отчетливостью и полнотой вплоть до выражения удивления, восхищения, испуга, любви, страха на их лицах; но того, к кому относится этот страх, это восхищение и любовь, то есть себя самого, я совсем не

вижу, я переживаю себя изнутри; даже когда я мечтаю об успехах своей наружности, мне не нужно ее представлять себе, я представляю лишь результат произведенного ею впечатления на других людей. С точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия: главное действующее лицо и здесь внешне не выражено, оно лежит в ином плане, чем другие действующие лица; в то время как эти *внешне* выражены, оно переживается *изнутри*. Мечта не восполняет здесь пробелы действительного восприятия; ей это не нужно. Разнопланность лиц в мечте особенно ясна, если мечта носит эротический характер: ее желанная героиня достигает крайней степени внешней отчетливости, на какую только способно представление, герой сам мечтающий переживает себя в своих желаниях и в своей любви изнутри и внешне совершенно не выражен. Та же разнопланность имеет место и во сне. Но когда я начну рассказывать свою мечту или свой сон другому, я должен переводить главное действующее лицо в один план с другими действующими лицами (даже где рассказ ведется от первого лица), во всяком случае должен учитывать, что все действующие лица рассказа, и я в том числе, будут восприняты слушающим в одном живописно-пластическом плане, ибо все они другие для него. В этом отличие мира художественного творчества от мира мечты и действительной жизни: все действующие лица равно выражены в одном пластически-живописном плане видения, между тем как в жизни и в мечте главный герой - я - внешне не выражен и не нуждается в образе. Облечить во внешнюю плоть это главное действующее лицо жизни и мечты о жизни является первой задачей художника. Иногда при нехудожественном чтении романа некультурными людьми художественное восприятие заменяется мечтой, но не свободной, а predetermined романом, пассивной мечтой, причем читающий вживается в главного героя, отвлекается от всех завершающих его моментов, и прежде всего наружности, и переживает жизнь его так, как если бы он сам был героем ее.

Можно сделать попытку в воображении представить себе свой собственный внешний образ, почувствовать себя извне, перевести себя с языка внутреннего самоощущения на язык внешней выраженности: это далеко не так легко, понадобится некоторое непривычное усилие; и эта трудность и усилие совсем не похожи на те, какие мы переживаем, вспоминая малознакомое, полузабытое лицо другого человека; дело здесь не в недостатке памяти своей наруж-

ности, а в некотором принципиальном сопротивлении нашего внешнего образа. Легко убедиться путем самонаблюдения, что первоначальный результат попытки будет таков: мой зрительно выраженный образ начнет зыбко определяться рядом со мною, изнутри переживаемым, он едва-едва отделится от моего внутреннего самоощущения по направлению вперед себя и сдвинется немного в сторону, как барельеф, отделится от плоскости внутреннего самоощущения, не отрываясь от нее сполна; я как бы раздвоюсь немного, но не распадусь окончательно: пуповина самоощущения будет соединять мою внешнюю выраженность с моим внутренним переживанием себя. Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо en face, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота*, *призрачность* и несколько жуткая *одинокость* его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого подхода, который мог бы оживить его и ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира. Все мои эмоционально-волевые реакции, ценностно воспринимающие и устрояющие внешнюю выраженность другого человека: любованье, любовь, нежность, жалость, вражда, ненависть и т.п., направленные вперед меня в мир - непосредственно к себе самому, как я изнутри себя переживаю, неприменимы; я устрою свое внутреннее я, волящее, любящее, чувствующее, видящее и знающее, изнутри в совершенно иных ценностных категориях, к моей внешней выраженности непосредственно не приложимых. Но мое внутреннее самоощущение и жизнь для себя остаются во мне воображающем и видящем, во мне воображенном и видимом их нет, и нет во мне непосредственной оживляющей и включающей эмоционально-волевой реакции для своей собственной внешности - отсюда-то ее пустота и одинокость.

Нужно коренным образом перестроить всю архитектуру мира мечты, введя в него совершенно новый момент, чтобы оживить и приобщить воззрительному целому свой внешний образ. Этот новый момент, перестраивающий архитектуру, эмоционально-волевая утвержденность моего образа из другого и для другого человека, ибо изнутри меня самого есть лишь мое внутреннее самоутверждение, которое я не могу проецировать на мою оторванную от внутреннего самоощущения внешнюю выраженность, почему она и противостоит мне в ценностной пустоте, неутвержденности.

Необходимо вдвинуть между моим внутренним самоощущением функцией моего *пустого* видения - и моим внешне выраженным образом как бы прозрачный экран, экран возможной эмоционально-волевой реакции другого на мое внешнее явление: возможных восторгов, любви, удивления, жалости ко мне другого; и, глядя сквозь этот экран чужой души, низведенной до средства, я оживляю и приобщаю живописно-пластическому миру свою наружность. Этот возможный носитель ценностной реакции другого на меня не должен становиться определенным человеком, в противном случае он тотчас вытеснит из поля моего представления мой внешний образ и займет его место, я буду видеть его с его внешне выраженной реакцией на меня, уже находясь нормально на границах поля видения, кроме того, он внесет некоторую фабулическую определенность в мою мечту, как участник с уже определенной ролью, а нужен не участвующий в воображаемом событии автор. Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешней выраженности и вплести себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей, как героя среди других героев; эту задачу легко подменить другой, совершенно инородной задачей, задачей мысли: мышление очень легко справляется с тем, чтобы поместить меня самого в единый план со всеми другими людьми, ибо в мышлении я прежде всего отвлекаюсь от того единственного места, которое я - единственный человек - занимаю в бытии, а следовательно, и от конкретно-наглядной единственности мира; поэтому мысль не знает этических и эстетических трудностей самообъективации.

Этическая и эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя, в некоторой действительно реальной силе, изнутри которой я мог бы видеть себя как другого.

В самом деле, когда мы созерцаем свою наружность - как живую и приобщенную живому внешнему целому - сквозь призму оценивающей души возможного другого человека, эта лишенная самостояния душа другого, душа-раба, вносит некий фальшивый и абсолютно чуждый этическому бытию-событию элемент: ведь это не продуктивное, обогащающее порождение, ибо порождение [это] лишено самостоятельной ценности, это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия; здесь как бы совершается некоторый оптический подлог, создается душа без места, участник без имени и без роли, нечто абсолютно внеисториче-

ское. Ясно, что глазами этого фиктивного другого нельзя увидеть своего истинного лика, но лишь свою личину. Этот экран живой реакции другого нужно уплотнить и дать ему обоснованную, существенную, авторитетную самостоятельность, сделать его ответственным автором. Отрицательным условием для этого является совершенное бескорыстие мое по отношению к нему: я не должен, вернувшись в себя, использовать для себя же самого его оценку. Здесь мы не можем углубляться в эти вопросы, пока дело идет только о наружности (см. рассказчик, самообъективация через героиню и проч.). Ясно, что наружность как эстетическая ценность не является непосредственным моментом моего самоосознания, она лежит на границе пластически-живописного мира; я как главное действующее лицо своей жизни, и действительной и воображаемой, переживаю себя в принципиально ином плане, чем всех других действующих лиц моей жизни и моей мечты.

Совершенно особым случаем видения своей наружности является смотрение на себя в зеркало. По-видимому, здесь мы видим себя непосредственно. Но это не так; мы остаемся в себе самих и видим только свое отражение, которое не может стать непосредственным моментом нашего видения и переживания мира: мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем; зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде. В самом деле, наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале [и] какого у нас не бывает в жизни. Эта экспрессия нашего отраженного в зеркале лица складывается из нескольких выражений совершенно разноплановой эмоционально-волевой направленности: 1) выражения нашей действительной эмоционально-волевой установки, осуществляемой нами в данный момент и оправданной в едином и единственном контексте нашей жизни; 2) выражения оценки возможного другого, выражения фиктивной души без места; 3) выражения нашего отношения к этой оценке возможного другого: удовлетворение, неудовлетворение, довольство, недовольство; ведь наше собственное отношение к наруж-

ности не носит непосредственно эстетического характера, а относится лишь к ее возможному действию на других - непосредственных наблюдателей, то есть мы оцениваем ее не для себя, а для других через других. Наконец, к этим трем выражениям может присоединиться еще и то, которое мы желали бы видеть на своем лице, опять, конечно, не для себя, а для другого: ведь мы всегда почти несколько позируем перед зеркалом, придавая себе то или иное представляющееся нам существенным и желательным выражение. Вот какие различные выражения борются и вступают в случайный симбиоз на нашем отраженном зеркалом лице. Во всяком случае здесь не единая и единственная душа выражена, в событие самозерцания вмешан второй участник, фиктивный другой, неавторитетный и необоснованный автор; я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой. Более того, иногда эта чужая душа может уплотниться до некоторого самостояния: досада некоторое озлобление, с которыми соединяется наше недовольство своей наружностью, оплотняют этого другого - возможного автора нашей наружности; возможно недоверие к нему, ненависть, желание его уничтожить: пытаясь бороться с чьей-то возможной тотально формирующей оценкой, я уплотняю ее до самостояния, почти до локализованного в бытии лица.

Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является *очищение экспрессии отраженного лица*, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта на его автопортрете и странно отчужденное лицо Врубеля.

Гораздо труднее дать цельный образ собственной наружности в автобиографическом герое словесного произведения, где она, приведенная в разностороннее фабульное движение, должна покрывать всего человека. Мне не известны законченные попытки этого рода в значительном художественном произведении, но частичных попыток много; вот некоторые из них: детский автопортрет Пушкина, Иртеньев Толстого, его же Левин, человек из подполья Достоевского и др. В словесном творчестве не существует, да и не

возможна чисто живописная законченность наружности, где она сплетена с другими моментами цельного человека, которые мы разберем в дальнейшем.

Собственная фотография также дает только материал для сличения, и здесь мы не видим себя, но лишь свое отражение без автора, правда, оно уже не отражает выражения фиктивного другого, то есть более чисто, чем зеркальное отражение, но оно случайно, искусственно принято и не выражает нашей существенной эмоционально-волевой установки в событии бытия - это сырой материал, совершенно не включимый в единство моего жизненного опыта, ибо нет принципов для его включения.

Другое дело портрет наш, сделанный авторитетным для нас художником, это действительно окно в мир, где я никогда не живу, действительно видение себя в мире другого глазами чистого и цельного другого человека - художника, видение как гадание, носящее несколько предопределяющий меня характер. Ибо наружность должна обнимать и содержать в себе и завершать целое души - единой эмоционально-волевой познавательно-этической установки моей в мире, - эту функцию несет наружность для меня только в другом: почувствовать себя самого в своей наружности, обнятым и выраженным ею, я не могу, мои эмоционально-волевые реакции прикреплены к предметам и не сжимаются во внешне законченный образ меня самого. Моя наружность не может стать моментом моей характеристики для меня самого. В категории я моя наружность не может переживаться как объемлющая и завершающая меня ценность, так переживается она лишь в категории *другого*, и нужно себя самого подвести под эту категорию, чтобы увидеть себя как момент внешнего единого живописно-пластического мира.

Наружность нельзя брать изолированно по отношению к словесно-художественному творчеству; некоторая неполнота чисто живописного портрета здесь восполняется целым рядом моментов, непосредственно примыкающих к наружности, малодоступных или вовсе недоступных изобразительному искусству: манеры, походка, тембр голоса, меняющееся выражение лица и всей наружности в те или иные исторические моменты жизни человека, выражение необратимых моментов события жизни в историческом ряду ее течения, моменты постепенного роста человека, проходящего через внешнюю выраженность возрастов; образы юности, зрелости, старости в их пластически-живописной непрерывности моменты, которые можно обнять выражением: история внешнего человека.

Для самосознания этот целостный образ рассеян в жизни, попадая в поле видения внешнего мира лишь в виде случайных обрывков, причем не хватает именно внешнего единства и непрерывности, и собрать себя в сколько-нибудь законченное внешнее целое сам человек не может, переживая жизнь в категории своего я. Дело здесь не в недостатке материала внешнего видения - хотя и недостаток чрезвычайно велик, - а в чисто принципиальном отсутствии единого ценностного подхода изнутри самого человека к его внешней выраженности; никакое зеркало, фотография, специальное наблюдение над собой здесь не помогут; в лучшем случае мы получим эстетически фальшивый продукт, корыстно созданный с позиции лишнего самостояния возможного другого.

В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность; этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает *внешнего* человека в новом плане бытия.

3. Особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном видении человека является переживание объемлющих его внешних границ. Этот момент неразрывно связан с наружностью и лишь абстрактно отделим от нее, выражая отношение внешнего, наружного человека к объемлющему его внешнему миру, момент ограничения человека в мире. Эта внешняя граница существенно иначе переживается в самосознании, то есть по отношению к себе самому, чем по отношению к другому человеку. В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. Другой весь дан мне во внешнем для меня мире как момент его, сплошь со всех сторон пространственно ограниченный; причем в каждый данный момент я отчетливо переживаю все его границы, всего его охватываю взором и могу всего охватить осязанием; я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство.

Не подлежит сомнению, что весь мой воспринятый опыт никогда мне не сможет дать такого же видения своей собственной

внешней сплошной ограниченности; не только действительное восприятие, но и представления не могут построить такого кругозора, куда я входил бы весь без остатка как сплошь ограниченный. Относительно действительного восприятия это не нуждается в особом доказательстве: я нахожусь на границе кругозора моего видения; видимый мир располагается передо мною. Оборачивая во все стороны свою голову, я могу достигнуть видения всего меня со всех сторон окружающего пространства, в центре которого я нахожусь, но я не увижу себя, действительно окруженного этим пространством. Несколько сложнее обстоит дело с представлением. Мы уже видели, что хотя обычно я не представляю себе своего образа, но при известном усилии могу это сделать и при этом представить его себе, конечно, со всех сторон ограниченным, как другого. Но этот образ не обладает внутренней убедительностью: я не перестаю переживать себя изнутри, и это самопереживание остается со мною, или, вернее, я-то сам остаюсь в нем и не вкладываю его в представленный образ; именно сознание того, что это весь я, что вне этого сплошь ограниченного предмета меня нет, никогда не бывает во мне убедительным: необходимым коэффициентом всякого восприятия и представления моей внешней выраженности является сознание того, что это не весь я. В то время как представление другого человека вполне соответствует полноте его действительного видения, мое самопредставление сконструировано и не соответствует никакому действительному восприятию; самое существенное в действительном переживании себя остается за бортом внешнего видения.

Это различие в переживании себя и в переживании другого преодолевается познанием, или, точнее, познание игнорирует это различие, как оно игнорирует и единственность познающего субъекта. В едином мире познания я не могу поместить себя как единственное *я-для-себя* в противоположность всем без исключения остальным людям, прошлым, настоящим и будущим, как другим для меня; напротив, я знаю, что я такой же ограниченный человек, как и все другие, и что всякий другой существенно переживает себя изнутри, принципиально не воплощаясь для себя самого в свою внешнюю выраженность. Но это познание не может обусловить собою действительного видения и переживания единственного конкретного мира единственного субъекта. Формою конкретного переживания действительного человека является корреляция различных категорий *я* и *другого*; и эта форма *я*, в которой я пережи-

ваю себя единственного, в корне отлична от формы *другого*, в которой я переживаю всех без исключения других людей. И я другого человека совершенно иначе переживается мною, чем мое собственное я, и оно подводится под категорию *другого* как момент его, и это различие имеет существенное значение не только для эстетики, но и для этики. Достаточно указать на принципиальную неравноценность я и *другого* с точки зрения христианской нравственности: нельзя любить себя, но должно любить другого, нельзя быть снисходительным к себе, но должно быть снисходительным к другому, вообще от всякого бремени должно освобождать другого и брать его на себя; или альтруизм, который совершенно иначе оценивает счастье другого и свое собственное счастье. К этическому солипсизму нам еще придется вернуться в дальнейшем.

Для эстетической точки зрения существенным является следующее: я для себя являюсь субъектом какой бы то ни было активности, активности видения, слышания, осязания, мышления, чувствования и проч., я как бы исхожу из себя в своих переживаниях и направлен вперед себя, на мир, на объект. Объект противостоит мне как субъекту. Дело здесь идет не о гносеологической корреляции субъекта - объекта, а о жизненной корреляции меня - единственного субъекта и всего остального мира как объекта не только моего познания и внешних чувств, но и воления и чувствования. Другой человек для меня весь в объекте, и его я - только объект для меня. Я могу помнить себя, могу частично воспринимать себя внешним чувством, отчасти сделать себя предметом желания и чувства, то есть могу сделать себя своим объектом. Но в этом акте самообъективации я не буду совпадать с самим собой, *я-для-себя* останусь в самом акте этой самообъективации, но не в его продукте, в акте видения, чувствования, мышления, но не в увиденном или почувствованном предмете. Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как активный субъект его. Нас здесь интересует не познавательная сторона этого положения, легшего в основу идеализма, но конкретное переживание своей субъективности и абсолютной неисчерпанности в объекте - момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шлегеля), - в противоположность чистой объектности другого человека. Познание вносит сюда корректив, согласно которому и я для себя - единственный человек - не являюсь абсолютным я или гносеологическим субъектом; все то, что делает меня самим собою, определенным человеком в отличие от всех

других людей: определенное место и время, определенная судьба и проч., является тоже объектом, а не субъектом познания (Риккерт), но все же интуитивно убедительным делает идеализм переживание себя самого, а не переживание другого человека, это последнее скорее делает убедительным реализм и материализм. Интуитивно убедителен, во всяком случае понятен, может быть солипсизм, помещающий весь мир в мое сознание, но совершенно интуитивно непонятным было бы помещать весь мир и меня самого в сознание другого человека, который столь очевидно является лишь ничтожной частью большого мира. Я не могу убедительно пережить всего себя заключенным во внешне ограниченный, сплошь видимый и осязаемый предмет, совершенно во всех отношениях совпадая с ним, но иначе я не могу себе представить другого человека: все то внутреннее, что я знаю в нем и отчасти сопереживаю, я вкладываю в его внешний образ, как в сосуд, вмещающий его я, его волю, его познание; другой собран и вмещен для меня весь в свой внешний образ. Между тем как свое сознание я переживаю как бы объемлющим мир, охватывающим его, а не вмещенным в него [нрзб.]. Внешний образ может быть пережит как завершающий и исчерпывающий другого, но не переживается мною как исчерпывающий и завершающий меня.

Во избежание недоразумения подчеркиваем еще раз, что мы не касаемся здесь познавательных моментов: отношения души и тела, сознания и материи, идеализма и реализма и иных проблем, связанных с этими моментами; нам важно здесь лишь конкретное переживание, чисто эстетическая убедительность его. Мы могли бы сказать, что с точки зрения самопереживания интуитивно убедителен идеализм, а с точки зрения переживания мною другого человека интуитивно убедителен материализм, совершенно не касаясь философско-познавательной оправданности этих направлений. Линия как граница тела адекватна ценностно для определения и завершения *другого*, притом всего, во всех его моментах, и совершенно не адекватна для определения и завершения меня для меня самого, ибо я существенно переживаю себя, охватывая всякие границы, всякое тело, расширяя себя за всякие пределы, мое самосознание разрушает пластическую убедительность моего образа.

Отсюда следует, что только другой человек переживается мною как соприродный внешнему миру, эстетически убедительно может быть вплетен в него и согласован с ним. Человек как природа интуитивно убедительно переживается только в другом, но не во мне.

Я для себя не соприроден внешнему миру весь, во мне всегда есть нечто существенное, что я могу противопоставить ему, именно моя внутренняя активность, моя субъективность, которая противопоставит внешнему миру как объекту, не вмещаясь в него; эта внутренняя активность моя внеприродна и внемирна, у меня всегда есть выход по линии внутреннего переживания себя в акте [нрзб.] мира, есть как бы лазейка, по которой я спасаю себя от сплошной природной данности. Другой [нрзб.] интимно связан с миром, я - с моей внутренней внемирной активностью. Когда я имею себя во всей моей серьезности, все объектное во мне: фрагменты моей внешней выраженности, все уже данное, наличное во мне, я как определенное содержание моей мысли о себе самом, моих чувствований себя перестает для меня выражать меня, я начинаю уходить весь в самый акт этого мышления, видения и чувствования. Ни в одно внешнее обстояние я не вхожу сполна и не исчерпываюсь им, я для себя нахожусь как бы на касательной ко всякому данному обстоянию. Все пространственно данное во мне тяготеет к непространственному внутреннему центру, в другом все идеальное тяготеет к его пространственной данности.

Эта особенность конкретного переживания мною другого ставит остро эстетическую проблему чисто интенсивного оправдания данной ограниченной конечности, не выходя за пределы данного же внешнего пространственно-чувственного мира; только по отношению к другому непосредственно переживается недостаточность познавательного постижения и чисто смыслового, индифферентного к конкретной единственности образа, этического оправдания, ибо они минуют момент внешней выраженности, столь существенный в переживании мною другого и не существенный во мне самом.

Эстетическая активность моя - не в специальной деятельности художника-автора, а в единственной жизни, недифференцированной и не освобожденной от неэстетических моментов, - синкретически таящая в себе как бы зародыш творческого пластического образа, выражается в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности: объятие, поцелуй, осенение и проч. В живом переживании этих действий особенно явственна их продуктивность и их необратимость. В них я наглядно убедительно осуществляю привилегию моего положения вне другого человека, и ценностная уплотненность его становится здесь осязательно реаль-

ной. Ведь только другого можно обнять, охватить со всех сторон, любовно осязать все границы его: хрупкая конечность, завершенность другого, его здесь-и-теперь-бытие внутренне постигаются мною и как бы оформляются объятием; в этом акте внешнее бытие другого заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия. Только к устам другого можно прикоснуться устами, только на другого можно возложить руки, активно подняться над ним, осеняя его сплошь всего, во всех моментах его бытия, его тело и в нем душу. Всего этого не дано мне пережить по отношению к себе самому, причем дело здесь не в одной только физической невозможности, а в эмоционально-волевой *неправде* обращения этих актов на себя самого. Как предмет объятия, целования, осенения внешнее, ограниченное бытие другого становится ценностно упругим и тяжелым, внутренне весомым [нрзб.] материалом для пластического оформления и изваяния данного человека не как физически законченного и ограниченного физически же пространства, а эстетически законченного и ограниченного, эстетически событийного живого пространства. Ясно, конечно, что мы отвлекаемся здесь от сексуальных моментов, замутняющих эстетическую чистоту этих необратимых действий, мы берем их как художественно-символические жизненные реакции на целое человека, когда мы, обнимая или осеняя тело, обнимаем или осеняем и душу, заключенную в нем и выраженную им.

4. Третий момент, на котором мы остановим наше внимание, - действия, внешние поступки человека, протекающие в пространственном мире. Как переживается действие и пространство его в самосознании действующего и как переживается мною действие другого человека, в каком плане сознания лежит его эстетическая ценность - таковы вопросы предстоящего рассмотрения.

Мы отметили недавно, что фрагменты моей внешней выраженности приобщены ко мне лишь через соответствующие им внутренние переживания. В самом деле, когда реальность моя почему-либо становится сомнительной, когда я не знаю, грежу ли я или нет, меня не убеждает только видимость моего тела: я должен или сделать какое-нибудь движение, или ущипнуть себя, то есть для проверки своей реальности перевести свою внешность на язык внутренних самоощущений. Когда мы вследствие заболевания перестаем владеть каким-либо членом, например ногой, она представляется нам словно чужой, "не моей", хотя во внешне-воззрительном образе моего тела она несомненно относится к

моему целому. Всякий извне данный обрывок тела должен быть мною пережит изнутри, и только этим путем он может быть приобщен ко мне, к моему единственному единству; если же этот перевод на язык внутренних самоощущений не удастся, я готов отвергнуть данный обрывок как не мой, как не мое тело, порывается интимная связь его со мною. Особенно важно это чисто внутреннее переживание тела и его членов в момент свершения действия, которое всегда ведь устанавливает связь между мною и другим внешним предметом, расширяет сферу моего физического влияния.

Без труда путем самонаблюдения можно убедиться в том, что менее всего фиксирую я свою внешнюю выраженность в момент совершения физического действия: строго говоря, я действую, схватываю предмет не рукою как внешне законченным образом, а соответствующим руке внутренне переживаемым мускульным чувством, и не предмет как внешне законченный образ, а соответствующее ему мое осязательное переживание и мускульное чувство сопротивления предмета, его тяжести, плотности и проч. Видимое лишь дополняет изнутри переживаемое и, безусловно, имеет лишь второстепенное значение для осуществления действия. Вообще все данное, наличное, уже имеющееся и осуществленное как таковое отступает на задний план действующего сознания. Сознание направлено на цель, и пути свершения и все средства достижения переживаются изнутри. Путь свершения действия - чисто внутренний путь, и непрерывность этого пути тоже чисто внутренняя (Бергсон). Пусть я совершаю рукой какое-нибудь определенное движение, например достаю с полки эту книгу; я не слежу за внешним движением моей руки, видимым проходимым ею путем, за теми положениями, которые она принимает во время движения по отношению к различным предметам этой комнаты: все это только в виде случайных обрывков, мало нужных для действия, входит в мое сознание; я управляю своею рукою изнутри. Когда я иду по улице, я внутренне направлен вперед, внутренне рассчитываю и оцениваю все свои движения; конечно, при этом мне бывает иногда нужно кое-что отчетливо видеть, иной раз даже и в себе самом, но это внешнее видение при совершении действия всегда односторонне: оно схватывает в предмете только то, что имеет непосредственное отношение к данному действию, и этим разрушает полноту воззрительной данности предмета. Настоящее, данное, определенное в зрительном образе предмета, находящегося в районе

действия, разъедено и разложено при совершении действия предстоящим, будущим, еще осуществляемым по отношению к данному предмету моим действием: предмет видится мною с точки зрения будущего внутреннего переживания, а это самая несправедливая к внешней завершенности предмета точка зрения. Так, развивая далее наш пример, я, идя по улице и заметив идущего навстречу человека, быстро подался вправо, чтобы избежать столкновения; в видении этого человека для меня на первом плане находился предвосхищаемый мною возможный толчок, который я пережил бы изнутри, причем само это предвосхищение совершается на языке внутреннего самоощущения, а отсюда непосредственно вытекало мое движение вправо, внутренне управляемое. Предмет, находящийся в районе напряженного внешнего действия, переживается то как возможное препятствие, давление, как возможная боль, то как возможная опора для руки, ноги и проч., притом все это на языке внутреннего самоощущения: это-то и разлагает внешнюю завершенную данность предмета. При интенсивном внешнем действии, таким образом, основой собственно миром действия остается внутреннее самоощущение, растворяющее в себе или подчиняющее себе все внешне выраженное, не позволяющее ничему внешнему завершиться в устойчивую воззрительную данность ни во мне самом, ни вне меня.

Фиксация своей внешности при совершении действия может даже оказаться роковой, разрушающей действие силой. Так, когда нужно совершить трудный и рискованный прыжок, крайне опасно следить за движением своих ног: нужно собрать себя изнутри и изнутри же рассчитать свои движения. Первое правило всякого спорта: смотри прямо перед собой, не на себя. Во время трудного и опасного действия я весь сжимаюсь до чистого внутреннего единства, перестаю видеть и слышать что-либо внешнее, свожу себя всего и свой мир к чистому самоощущению.

Внешний образ действия и его внешнее воззрительное отношение к предметам внешнего мира никогда не даны самому действующему, а если врываются в действующее сознание, то неизбежно становятся тормозом, мертвою точкою действия.

Действие изнутри действующего сознания принципиально отрицает ценностную самостоятельность всего данного, уже наличного, имеющегося, завершенного, разрушает настоящее предмета ради его будущего, предвосхищенного изнутри. Мир действия - мир внутреннего предвосхищенного будущего. Предстоящая цель дей-

ствия разлагает данную наличность внешнего предметного мира, *план* будущего осуществления разлагает тело настоящего состояния предмета; весь кругозор действующего сознания проникается и разлагается в своей устойчивости предвосхищением будущего осуществления.

Отсюда вытекает, что художественная правда выраженного и внешне воспринятого действия, его органическая вплетенность во внешнюю ткань окружающего бытия, гармоническая соотнесенность его с фоном как с совокупностью устойчивого в настоящем предметного мира принципиально трансгredientны сознанию самого действующего; они осуществляются только вне его находящимся сознанием, непричастным действию в его цели и смысле. Только действие другого человека может быть мною художественно понято и оформлено, изнутри же меня самого действие принципиально не поддается художественному оформлению и завершению. Дело здесь идет, конечно, о чисто пластически-живописном понимании действия.

Основные пластически-живописные характеристики внешнего действия эпитеты, метафоры, сравнения и проч. никогда не осуществляются в самосознании действующего и никогда не совпадают с внутренней целевой и смысловой правдой действия. Все художественные характеристики переводят действие в другой план, в другой ценностный контекст, где смысл и цель действия становятся имманентными событию его свершения, становятся лишь моментом, осмысливающим внешнюю выраженность действия, то есть переводят действие из кругозора действующего в кругозор внаходящегося созерцателя.

Если же пластически-живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас же отрывается от нудительной серьезности своей цели, от действительной нужности, новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в *игру*, вырождается в *жест*.

Достаточно проанализировать любое художественное описание действия, чтобы убедиться, что в пластически-живописном образе, характере этого описания художественная законченность и убедительность лежат в уже умершем смысловом контексте жизни, трансгredientном сознанию действующего в момент его действия, и что мы сами, читатели, в цели и смысле действия внутренне не заинтересованы — ведь в противном случае предметный мир действия был бы вовлечен в наше изнутри переживаемое действующее

сознание и его внешняя выраженность была бы разложена, - ничего не ждем от действия и ни на что не надеемся в *действительном* будущем. Действительное будущее заменено для нас *художественным* будущим, а это художественное будущее всегда художественно предопределено. Художественно оформленное действие переживается вне событийного рокового времени моей единственной жизни. В этом же роковом времени жизни ни одно действие не повертывается для меня самого своею художественною стороной. Все пластически-живописные характеристики, особенно сравнения, обезвреживают действительное роковое будущее, они всецело простерты в плане самодовлеющего прошлого и настоящего, из которых нет подхода к живому, еще рискованному будущему.

Все моменты пластически-живописного завершения действия принципиально трансгредиентны миру целей и смысла в их безысходной нужности и важности; художественное действие завершается помимо цели и смысла там, где они перестают быть единственно движущими силами моей активности, а это возможно и внутренне оправданно только по отношению к действию другого человека, где мой кругозор восполняет и завершает его действующий и разложенный предстоящею нудительно-нужною целью кругозор.

(Печатается по кн.: *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7-43*)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы М.М.Бахтина

Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Избранные работы: В 2-х т. М., 1994.

Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь) // Контекст. 1972. М., 1973.

Литературно-критические статьи. М., 1986.

Поэтика Достоевского: 4-е изд. М., 1979.

Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; 1980.

Эстетика словесного творчества. М., 1979; 1986.

(П.Н.Медведев) Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк, 1982; (Серия "Бахтин под маской", 2) М., 1993.

(В.Н.Волошинов) Фрейдизм. Критический очерк. Нью-Йорк, 1983; Серия "Бахтин под маской", 1. М., 1993.

(В.Н.Волошинов) Марксизм и философия языка. (Серия "Бахтин под маской", 3) М., 1993.

О М.М.Бахтине

Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

Бахтинский сборник. М., 1990.

Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.

Иванов Вяч. Вс. Значение идей М.М.Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1973. Вып. 308. Труды по знаковым системам, 6.

М.Бахтин и философская культура XX века: Материалы конференции, 2-6 февраля 1991 г. СПб., 1991.

М.М.Бахтин как философ: Сб. статей. М., 1992.

М.М.Бахтин: проблемы научного наследия: Сб. научн. тр. Саранск, 1992.

Проблемы научного наследия М.М.Бахтина: Сб. статей. Саранск, 1985.

Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. статей. Саранск, 1973.

Библиографии

М.М.Бахтин. Библиографический указатель. Саранск, 1989.

М.М.Бахтин: эстетическое наследие и современность: В 2-х ч. Саранск, 1992.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Что такое "полифония" в концепции Бахтина?
2. Как понимал Бахтин внутреннюю диалогичность поэтического слова?
3. "Слово" как единица поэтической речи.

4. Как понимать мысль Бахтина, что нет "неоформленного содержания и нет бессодержательной формы"?

5. Как соотносятся понятия "хронотопа" и сюжета в концепции Бахтина?

6. Что такое "речевые жанры" и их соотношение с жанрами литературными:

7. Значение гротеска в системе ценностей средневековой культуры и творческом мире Фр. Рабле.

8. Как понимать связь между задачами искусства в свете утверждения Бахтина "у мира есть смысл"?



9. ТАРТУСКО-МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. СТРУКТУРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА Ю.М.ЛОТМАНА

ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛОТМАН (1922 - 1993)

Выпускник ЛГУ (1950 г.). Профессор, заведующий кафедрой русской литературы Тартуского университета (с 1963 г.). Основатель и глава Тартуской (Тартуско-московской) структуральной школы. В 60-70-е гг. вместе со своими коллегами, тартускими (Б.Ф.Егоровым, Э.Г.Минц и др.) и московскими (В.Н.Топоровым, В.В.Ивановым, Б.А.Успенским и др.), создал подлинный островок свободной, в духе доброго товарищества, филологической коллегиальности. Начиная с "оттепели" конца 50-х гг. восстановил в стране практически уничтоженную И.В.Сталиным морфологическую традицию изучения поэтики художественного текста, продолжающую искания формальной и пражской лингвистических школ.

Научные концепции, выработанные формалистами и развитые пражцами, учитывая при этом опыт европейского (особенно французского) структурализма, Ю.М.Лотман и возглавляемая им школа обогатили новыми идеями, в частности, в сфере культурологического аспекта бытия литературы, выработали новую, более совершенную терминологию, преодолев трудности, которые испытывали их предшественники, "лишенные языка". Важным достижением Тартуской школы являлся принцип "открытых дверей", когда новые исследования в любой науке (не только гуманитарной) тут же "переводились" на язык школы, начинали работать на развитие ее теории. Это в первую очередь касалось лингвистики, математики, теории информации, психологии, общей семиотики. Начиная с 1960-х гг. Тарту стал островком свободной русской филологии, своего рода центром литературоведческой оппозиции, активно противостоявшей официальному советскому социокультурному ли-

тературоведению, став одновременно "Меккой" структуралистов, чему немало способствовали многочисленные конференции, "летние школы" и тематические семинары.

Ю.М.Лотман организовал издание знаменитой серии "Семиотик" ("Труды по знаковым системам"), где наряду с тартускими специалистами печатались филологи из разных стран мира; особенно важно это было для специалистов, которые подвергались административным репрессиям с "запретом на публикации". Для них тартуские издания стали чем-то вроде "Полярной звезды". А.И.Герцена - единственной отдушиной в научной реальности академических институтов, пропитанных духом догматизма и нетерпимости. Многие "забытые" (на самом деле - умышленно замалчиваемые) ученые-литературоведы (П.Флоренский, А.Белый, О.Фрейденберг, Б.И.Ярхо, П.Г.Богатырев и др.) находили дорогу к читателю в разделе "Публикации" тартуских "Ученых записок". Тем самым Ю.М.Лотман, несмотря на неоднократные угрозы в свой адрес, постоянно боролся за строгую и точную гуманитарную науку против того, что он называл "полунаучным эстетизированным мышлением" (духом "интуитивного интерпретаторства"), полностью овладевшим деморализованным в годы идеологического террора "советским литературоведением".

Согласно основной доктрине лотмановской школы, произведение искусства представляет собой художественную модель Мироздания, в то время как литературная деятельность - процесс моделирования (познания путем воссоздания) действительности. Однако моделированием с помощью лексического материала занимаются также и наука, и публицистика, и другие виды словесности. Снова возникает необходимость определить, что входит в предмет работы литературоведа и в понятие "художественная литература". По мнению Ю.М.Лотмана, определение этого понятия может быть сделано двумя способами - функционально и с точки зрения внутренней организации текста.

С функциональной точки зрения художественная литература выполняет эстетическую функцию. Другими словами, если в нехудожественном тексте на первом плане вопрос "что", то в художественном - реализуется установка на "как". Художественный текст значит больше, чем простая речь, будучи написан одновременно на двух языках: языке носителя текста и несомом текстом поэтическом языке. Первый уровень структурируется средствами естественного языка (грамматика, лексика), второй - разного рода упо-

рядоченностями текста, сознательно или бессознательно фиксируемыми читателем (например, ритм или рифма в стихе, динамика отношений между героями в психологическом романе и пр.).

С точки зрения внутренней организации текста он обладает определенными внутренними свойствами, закрепленными в значимых соотношениях его частей. Художественное значение образуется не с помощью определенного "художественного материала", но с помощью различных соответствий и соотношений. Подобно тому, как рисунок состоит не из карандашного графита, но из взаимного отношения определенных линий, нарисованных карандашом, так же и значение художественного текста представляет собой ритмико-семантическую структуру, и именно она, а не список употребленных в тексте слов, несет смысл произведения. Читатель расшифровывает эту информацию, опираясь на опыт изучения аналогичных художественных кодов, несомых культурой его времени. Каждая культурная эпоха вырабатывала свою модель восприятия "правильного" или "неправильного" "художественного" или "нехудожественного" текста, "массовой" и "высокой" литератур. Известны случаи, когда один и тот же текст воспринимался в разные времена как "художественный" и "нехудожественный" (например, "Опыт теории партизанского действия" Д.Давыдова, воспринятый А.С. Пушкиным как художественное произведение, ныне как таковой не изучается).

Разграничение литературного и поэтического языков в художественном произведении привело Лотмана к идее иерархичности художественного текста. Эта иерархичность может быть утверждена или замечена лишь с помощью смены читательской оценки. Так, например, разные уровни структурной организации одного и того же текста будут видеть: издательский корректор, литературный редактор и график, иллюстрирующий текст для издания его в виде книги. Лотман и сам обладал умением блестяще "переключаться", в буквальном смысле "перевоплощаться" в ряд характерных читательских типов (т. е. произвольно менять коды прочтения), считал это условием филологической работы и призывал к овладению этим умением коллег. Глубокое изучение культурного кода эпохи, дающего возможность более точного прочтения созданных в эту эпоху текстов (пользуясь термином А.Веселовского, помогающего определить границы "личного почина" автора), было предпринято Лотманом в его комментарии к роману Пушкина "Евгений Оне-

гин" и монографии "Быт и традиции русского дворянства (XVIII-XIX века)"

Литература занимает определенное место в системе искусств, создающих более или менее абстрактные модели действительности. Наиболее абстрактное (знаково немотивированное) искусство - музыка, наименее - живопись (хотя мы знаем и примеры обратного типа: "натуральная музыка" и "абстрактная живопись"). Практически все тексты, созданные человеком, моделируют окружающий мир. Отличие же литературы в том, что она моделирует объекты, неизвестные автору, в то время как научная модель фиксирует уже выясненную структуру объекта. Начиная работу, художник имеет "план" и ценностное представление о модели. Модель - это не "идея", структура литературного произведения - это воплощенная художественная идея. Отсюда ясно, что невозможны произведения слабые по мастерству, но хорошие по идее (как иногда уверяют "социологи"): художественное произведение всегда моделирует не только и не столько окружающий мир, сколько внутренний мир автора, объективно свидетельствуя о его качестве. Автор неизбежно, хочет он того или нет, строит свое произведение как носителя своих идей и концепций, что бы ни говорили на этот счет сами авторы.

В ходе создания художественной модели объекту приписываются определенные свойства и определенная структура. Поэтому если в науке модель должна быть тождественна с объектом (чем точнее, тем выше качество), то качество художественной модели не зависит от такого тождества, более того, художественная модель всегда нетождественна с объектом. Правда в искусстве не всегда и почти никогда не "правдоподобие". Гораздо более ценится в искусстве тождество модели с структурой индивидуального сознания автора. Лотман настаивал на том, что точность литературоведческой методологии прямо пропорциональна уважению к словесному искусству со стороны филолога. В науке ценятся повторяемость и совпадение результатов прочтения, в литературе - принципиальная неповторимость и заложенные изначально несовпадения автора и читателя. Между художественной моделью (произведением искусства) и личностью автора существует двусторонняя обратная связь. Автор создает модель в соответствии со структурой своего мировоззрения, однако и модель, создаваемая автором, навязывает ему свою структуру. Таким образом, действительность и на самом деле влияет на "художника", однако не так прямо, как

считают "социологи", но опосредованно, через создаваемые этим художником модели действительности.

Задачей анализа литературного текста Лотман считал системное описание парадигматических и синтагматических осей разных уровней его структуры. Нахождение структурных инвариантов, установление определенных законов их взаимного соотношения поможет создать точное (научное) описание художественного кода произведения. Лотману принадлежит заслуга исчерпывающего описания научной концепции, определяющей место и роль литературы в системе культуры. Все языки, которыми пользуется общество, подразделяются на три типа: естественные (например, русский, английский и др.), искусственные (например, язык алгебры, дорожных знаков, воинских отличий и пр.) и вторичные моделирующие системы (языки, созданные на базе других языков, например, ритуал, политическая структура общества, свод законов и пр.). К последнему типу принадлежит и искусство. Специфика искусства определяется тем, что "вторичная моделирующая система" складывается на базе естественного языка. Знак в искусстве проецируется одновременно на несколько смысловых фонов, между которыми, через знак, возникают все новые и новые отношения. Художественный текст - строгая и в высшей степени упорядоченная система. Раскрытие качества и связей между элементами, составляющими этот порядок, - задача филологического исследования.

Согласно основной концепции структуральной школы искусство имеет знаково-коммуникационную природу, художник стремится преподавать свою модель аудитории, убедить ее принять его поэтический язык и таким образом делает структуру своего "я" структурой "я" читателя, приобретает в этом смысле "общественное значение". Предметом же изображения в искусстве являются не сами вещи, но система отношений явлений между собой и автором. Структура литературного произведения верна (художественна) настолько, насколько существенны для читателя изображенные в произведении отношения. В связи с этим, продолжая мысль Ю.Тынянова о свойствах "литературной эволюции", Лотман доказывал, что новые жанры, роды и виды литературного искусства возникают на фоне существующей художественно-культурной нормы. Развитие русского романа середины XIX века, например, могло иметь место лишь на фоне мощной поэтической культуры, созданной поэтами пушкинского периода; вытеснение поэзии - прозой, и наоборот, сопровождается проецированием ее одновре-

менно на два фона: систему эстетических навыков (норму) данного времени и современный данному периоду литературный язык обычного общения. Две основные функции литературы - коммуникативная и знаковая - оказались тесно связаны между собой. Основа первой - вопрос о "понятности" и "непонятности"; основа второй - вопрос об истине и лжи, правдивости и правдоподобию.

Таким образом, продолжая традиции формалистов и ПЛК, структуральная поэтика выдвинула требование функционального изучения структуры литературного произведения, в противовес номенклатурно-морфологическому подходу (одной из моделей историко-культурной школы) в советском литературоведении. Этот призыв был особенно актуален в 60-80-е гг. что же касается сегодняшнего дня, то сама структуральная поэтика трактуется как устаревшая с точки зрения постструктуралистов и деконструктивистов. Достаточно сложный терминологический аппарат структуралистов (кстати, больше свойственный коллегам Ю.М.Лотмана, чем ему самому) объясняется отказом от использования литературоведческих терминов в роли метафор создаваемого исследователем научного текста. Можно сказать, что Ю.М.Лотман пытался обосновать саму возможность работы литературоведа как ученого, создающего не еще одну художественную (неповторимую) модель в параллель изучаемой, но научную (повторяемую) модель художественного текста.

Основав заслужившую международное признание филологическую школу, написав сотни блестящих работ (выполненных на разных литературоведческих языках, в том числе и в рамках материала "исторической поэтики"), вырастив новое поколение литературоведов и воспитав множество учеников (среди которых можно выделить И.А.Чернова и П.Х.Торопа), Ю.М.Лотман стал одной из самых выдающихся фигур в отечественном литературоведении второй половины нашего века. Структуральная поэтика сегодня, сохраняя свои позиции, активно взаимодействует с мифопоэтикой, лингвистикой, образуя новые научные направления: рецептивную эстетику, нарратологию, теорию интертекста.

Введение

На протяжении исторически зафиксированного существования человечества ему сопутствует искусство. Занятый производством, борющийся за сохранение своей жизни, почти всегда лишенный самого необходимого, человек неизменно находит время для художественной деятельности, ощущает ее необходимость. На разных этапах истории периодически раздавались голоса о ненужности и даже вреде искусства. Они шли и от ранней средневековой церкви, боровшейся с языческим фольклором, с традициями античного искусства, и от иконоборцев, выступавших против церкви, и из рядов многих других общественных движений разных эпох. Иногда борьба с теми или иными видами художественного творчества или с искусством в целом велась широко и опиралась на мощные политические институты. Однако все победы в этой борьбе оказывались химеричными: искусство неизменно воскресало, переживая своих гонителей. Эта необычайная устойчивость, если вдуматься в нее, способна вызвать удивление, поскольку существующие эстетические концепции по-разному объясняют, в чем же состоит необходимость искусства. Оно не является составной частью производства, и существование его не обусловлено потребностью человека в непрерывном возобновлении средств удовлетворения материальных нужд.

В ходе исторического развития каждое общество вырабатывает определенные формы присущей ему социально-политической организации. И если нам совершенно ясна их историческая неизбежность, если мы можем объяснить, почему общество, обладающее нулевой формой внутренней организации, не могло бы существовать, невозможность существования общества, не имеющего искусства, значительно труднее объяснима. Объяснение здесь обычно заменяется ссылкой на факт, указанием на то, что истории человечества не известны (или известны лишь как редкие аномалии, данные своего рода социальной тератологии, лишь подтверждающие своей исключительностью общую норму) общества, не имеющие своего искусства. При этом следует иметь в виду и то, что отличает в этом отношении искусства от иных видов идеологических структур. Организуя общество, те или иные структуры неизбежно охватывают всех его членов: каждый человек в отдельности, самим

фактом принадлежности историческому коллективу, поставлен перед жесткой необходимостью быть частью той или иной группировки, входя в одно из наличных подмножеств данного социального множества. Так, например, человек предреволюционной Франции XVIII века, для того чтобы быть политической личностью, мог принадлежать к одному из трех сословий, но не мог не принадлежать ни к какому. Но общество, накладывая порой очень жесткие ограничения на искусство, никогда не предъявляет своим членам ультимативного требования заниматься художественной деятельностью. Ритуал обязателен - хоровод доброволен. Исповедовать ту или иную религию, быть атеистом, входить в какую-либо политическую организацию, принадлежать определенной юридической группе - каждое общество представляет своим членам обязательный список подобных признаков.

Производить или потреблять художественные ценности - всегда признак факультативный. "Этот человек ни во что не верит" и "этот человек не любит кино (поэзию, балет)" ясно, что мы имеем дело с нарушением общественных норм совершенно разной степени обязательности. Если в нацистской Германии равнодушие к официальному искусству воспринималось как признак нелояльности, то очевидно, что речь шла совсем не о нормах отношения человека к искусству.

И тем не менее, не являясь обязательным ни с точки зрения непосредственных жизненных нужд, ни с точки зрения облигаторных общественных связей, искусство всей своей историей доказывает свою насущную необходимость.

Давно уже было указано на то, что необходимость искусства родственна необходимости знания, а само искусство одна из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую ему истину. Однако, будучи прямолинейно истолковано, это положение порождает ряд трудностей. Если понимать под искомым познанием логические положения, однотипные результатам научных изысканий, то нельзя не согласиться с тем, что человечество обладает и более прямыми путями для их получения, нежели искусство. И если придерживаться такой точки зрения, то придется согласиться, что искусство дает некое знание низшего типа. Об этом, как известно, со всей определенностью писал Гегель: "Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведе-

дения” Из этого положения с неизбежностью вытекал вывод о том, что дух современной культуры “поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности”

Несмотря на то, что это положение Гегеля неоднократно подвергалось критике, например Белинским, оно настолько органично для охарактеризованного выше понимания задач искусства, что снова и снова возникает в истории культуры. Появления его многообразны - от периодически оживающих толков о ненужности или устарелости искусства до убеждения в том, что критик, ученый или любой другой человек, являющийся носителем логико-теоретической мысли или претендующий на это, уже тем самым имеет право учить и наставлять писателя.

Это же убеждение проявляется в слабых сторонах школьной методики изучения литературы, настойчиво убеждающей учеников в том, что несколько строк логических выводов (предположим, вдумчивых и серьезных) составляют всю суть художественного произведения, а остальное относится к второстепенным “художественным особенностям”

Итак, существующие концепции культуры объясняют нам необходимость существования производства и форм его организации, необходимость науки. Искусство же может показаться факультативным элементом культуры. Мы можем определить, какое влияние оказывает на него нехудожественная структура действительности. Однако если вопрос: “Почему невозможно общество без искусства?” - остается открытым, а реальность исторических фактов заставляет его снова и снова ставить, то с неизбежностью напрашивается вывод о недостаточности наших концепций культуры человечества.

Мы знаем, что история человечества не могла сложиться без производства, социальных конфликтов, борьбы политических мнений, мифологии, религии, атеизма, успехов науки. Могла ли она сложиться без искусства? Отведена ли искусству второстепенная роль вспомогательного орудия, к которому прибегают (но могут и не прибегнуть) более субстанциональные потребности человеческого духа? У Пушкина есть заметка: “В одной из шекспировских комедий крестьянка Одрей спрашивает: “Что такое поэзия? вещь ли

это *настоящая*?" Как ответить на этот вопрос? Действительно ли поэзия - "вещь настоящая", или, по выражению Державина, она

любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

К сожалению, чисто эмоциональный ответ, основанный на любви к искусству, привычке к каждодневным эстетическим впечатлениям, не будет обладать окончательной убедительностью. Слишком часто науке приходится отвергать убеждения, привычность и житейская очевидность которых составляют саму сущность нашего бытового опыта. Как легко было бы ученому, весь опыт которого замыкался бы в кругу европейской культуры, доказать, что музыка дальневосточного типа не может существовать или не может считаться музыкой. Возможно, конечно, и обратное суждение. Привычность или "естественность" той или иной идеи не есть доказательство ее истинности.

Вопрос о необходимости искусства не составляет предмета настоящей книги и не может быть рассмотрен здесь всесторонне. Уместно будет остановиться на нем лишь в такой мере, в какой он связан с внутренней организацией художественного текста и с его общественным функционированием.

Жизнь всякого существа представляет собой сложное взаимодействие с окружающей его средой. Организм, не способный реагировать на внешние воздействия и к ним приспособляться, неизбежно погиб бы. Взаимодействие с внешней средой можно представить себе как получение и дешифровку определенной информации. Человек оказывается с неизбежностью втянутым в напряженный процесс: он окружен потоками информации, жизнь посылает ему свои сигналы. Но сигналы эти останутся не услышанными, информация непонятой и важные шансы в борьбе за выживание упущенными, если человечество не будет поспевать за все возрастающей потребностью эти потоки сигналов дешифровать и превращать в знаки, обладающие способностью коммуникации в человеческом обществе. При этом оказывается необходимым не только увеличивать количество разнообразных сообщений на уже имеющихся языках (естественных, на языках различных наук), но и постоянно увеличивать количество языков, на которые можно переводить потоки окружающей информации, делая их достоянием

людей. Человечество нуждается в особом механизме генераторе все новых и новых “языков”, которые могли бы обслуживать его потребность в знании. При этом оказывается, что дело не только в том, что создание иерархии языков является более компактным способом хранения информации, чем увеличение до бесконечности сообщений на одном.

Определенные виды информации могут храниться и передаваться только с помощью специально организованных языков так, химическая или алгебраическая информация требует своих языков, которые были бы специально приспособлены для данного типа моделирования и коммуникации.

Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца еще ясных по своему механизму сторон человеческого знания.

Представление о том, что мир, окружающий человека, говорит многими языками и что свойство мудрости - в том, чтобы научиться их понимать, не ново. Так, Баратынский устойчиво связывал понимание природы с овладением ее особым языком, употребляя для характеристики познания глаголы языкового общения (“говорил”, “читал”):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Непонимание - забвение или незнание языка:

...Храм упал,
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Еще более интересен случай с пушкинскими “Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы”. В них Пушкин говорит об обступившей его темной и суетливой жизни, требующей, чтобы ее разгадали:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Стихотворение это при жизни поэта опубликовано не было. Жуковский опубликовал его в посмертном Собрании сочинений Пушкина в 1841 году, заменив последний стих на:

Темный твой язык учу...

Нам неизвестны его соображения, и в современных изданиях этот стих, как отсутствующий в автографах Пушкина, устраняется. Однако трудно допустить, чтобы Жуковский, при явном отсутствии здесь каких-либо внешних причин цензурного характера, стал заменять пушкинские стихи своими, "очевидно, для улучшения рифмы" (мнения комментаторов академического издания). Вполне возможно, что у Жуковского - постоянного собеседника Пушкина в 1830-е годы - были достаточно веские, хотя и неизвестные нам основания изменить этот стих, не считаясь с хорошо известным ему автографом. Но для нас важно другое: кто бы ни сделал это изменение - Пушкин или Жуковский, - но для него стихи:

Смысла я в тебе ищу...

и

Темный твой язык учу -

были семантически эквивалентны: понять жизнь - это выучить ее темный язык. И во всех этих - и многих других - случаях речь идет не о поэтических метафорах, а о глубоком понимании процесса овладения истиной и - шире - жизнью.

Для классицизма поэзия - язык богов, для романтизма - язык сердца. Эпоха реализма меняет содержание этой метафоры, но сохраняет ее характер: искусство - язык жизни, с его помощью действительность рассказывает о себе.

Мысль о безъязыком мире, обретающем в поэзии свой голос, в разных формах встречается у многих поэтов. Без поэзии

улица корчится безъязыкая -
ей нечем кричать и разговаривать.
(Маяковский)

Устойчивость сопоставления искусства и языка, голоса, речи свидетельствует о том, что связь его с процессом общественных коммуникаций - подспудно или осознанно - входит в самую основу понятия художественной деятельности.

Но если искусство - особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие "язык" то широкое содержание, которое принято в семиотике, - "любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками"), то произведения искусства - то есть сообщения на этом языке - можно рассматривать в качестве текстов.

С этой позиции можно сформулировать и задачу настоящей книги.

Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую *художественную* информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга. Дать общий очерк структуры художественного языка и его отношений к структуре художественного текста, их сходства и отличий от аналогичных лингвистических категорий, то есть объяснить, как художественный текст становится носителем определенной мысли или идеи, как структура текста относится к структуре этой идеи, - такова общая цель, в направлении к которой автор надеется сделать хотя бы некоторые шаги.

Искусство как язык

Искусство - одно из средств коммуникации. Оно, бесспорно, осуществляет связь между передающим и принимающим (то, что в известных случаях оба они могут совместиться в одном лице, не меняет дела, подобно тому как человек, разговаривающий сам с собой, соединяет в себе говорящего и слушающего). Дает ли это нам право определить искусство как особым образом организованный язык?

Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык (как мы уже отмечали, случай автокоммуникации подразумевает, что один индивид выступает в качестве двух). Часто встречающееся указание на то, что язык подразумевает коммуникацию *в человеческом обществе*, строго говоря, не является обязательным, поскольку, с одной стороны, языковое общение между человеком и

машиной и машин между собой в настоящее время является уже не теоретической проблемой, а технической реальностью. С другой стороны, наличие определенных языковых общений в мире животных также не подвергается уже сомнению. Напротив того, системы коммуникаций *внутри* индивида (например, механизмы биохимической регуляции или сигналов, передаваемых по сети нервов организма) языками не являются.

В этом смысле мы можем говорить как о языках не только о русском, французском или хинди и других, не только об искусственно создаваемых разными науками системах, употребляемых для описания определенных групп явлений (их называют "искусственными" языками, или метаязыками данных наук), но и об обычаях, ритуалах, торговле, религиозных представлениях. В этом же смысле можно говорить о "языке" театра, кино, живописи, музыки и об искусстве в целом как об особым образом организованном языке.

Однако, определив искусство как язык, мы тем самым высказываем некие определенные суждения относительно его устройства. Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его "словарь" (иногда говорят "алфавит", для общей теории знаковых систем эти понятия равнозначны), всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность.

Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения.

Во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем.

Во-вторых, - на фоне первого описания - выделить в искусстве то, что присуще ему как *особому* языку и отличает его от других систем этого типа.

Поскольку мы в дальнейшем будем пользоваться понятием "язык" в том специфическом значении, которое ему придается в работах по семиотике и существенно расходится с привычным словоупотреблением, определим содержание этого термина. Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом. Рассмотренные таким образом языки будут отличаться:

во-первых, от систем, не служащих средствами коммуникации;

во-вторых, от систем, служащих средствами коммуникации, но не пользующихся знаками;

в-третьих, от систем, служащих средствами коммуникации и пользующихся совсем или почти не упорядоченными знаками.

Первое противопоставление позволяет отделить языки от тех форм человеческой деятельности, которые не связаны непосредственно и по своей целевой установке с накоплением и передачей информации. Второе позволяет ввести следующее разделение: знаковое общение происходит в основном между индивидами, внезнаковое - между системами внутри организма. Однако вернее, видимо, было бы истолковать это противопоставление как антитезу коммуникации на уровне первой и второй сигнальных систем, поскольку, с одной стороны, возможны внезнаковые связи между организмами (особенно значительные у низших животных, но сохраняющиеся и у человека в виде явлений, изучаемых телепатией), с другой - возможно и знаковое общение внутри организма. Имеется в виду не только самоорганизация человеком своего интеллекта при помощи тех или иных знаковых систем, но и те случаи, когда знаки вторгаются в сферу первичной сигнализации (человек "заговаривает" словами зубную боль; действуя сам на себя при помощи слов, переносит страдания или физическую пытку).

Если с этими оговорками принять положение о том, что язык есть форма коммуникации между двумя индивидами, то придется сделать еще некоторые уточнения. Понятие "индивидуум" удобнее будет заменить "передающим сообщением" (адресантом) и "принимаящим его" (адресатом). Это позволит ввести в схему те случаи, когда язык связывает не два индивидуума, а два других передающих (принимающих) устройства, например телеграфный аппарат и подключенное к нему автоматическое записывающее устройство. Но важнее другое - не редки случаи, когда один и тот же индивид выступает и как адресант и как адресат сообщения (заметки "на память", дневники, записные книжки), информация тогда передается не в пространстве, а во времени и служит средством самоорганизации личности. Следовало бы считать, что данный случай - лишь малозначительная частность в общей массе социальных общений; если бы не одно соображение: можно рассматривать в качестве индивида отдельного человека, тогда схема коммуникации $A \rightarrow B$ (от адресанта к адресату) будет явно преобладать над $A \rightarrow A'$ (адресант сам же является адресатом, но в другую еди-

ницу времени). Однако стоит подставить под "А", например, понятие "национальная культура", чтобы схема коммуникации А→А' получила по крайней мере равноправное значение с А→В (в ряде культурных типов она будет главенствовать). Но сделаем следующий шаг - подставим под "А" человечество в целом. Тогда автокоммуникация станет (по крайней мере, в пределах исторически реального опыта) единственной схемой коммуникации.

Третье противопоставление отделит языки от тех промежуточных систем, которыми в основном занимается паралингвистика - мимики, жестов и т.п.

Если понимать "язык" предложенным выше образом, то понятие это объединит:

а) естественные языки (например, русский, французский, эстонский, чешский);

б) искусственные языки: языки науки (метаязыки научных описаний), языки условных сигналов (например, дорожных знаков) и т.п.;

в) вторичные языки (вторичные моделирующие системы) коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественнo-языковым уровнем (миф, религия). *Искусство - вторичная моделирующая система.* "Вторичный по отношению к языку" следует понимать не только как "пользующийся естественным языком в качестве материала" Если бы термин имел такое содержание, то включение в него несловесных искусств (живописи, музыки и других) было бы явно неправомерно. Однако отношение здесь более сложное: естественный язык - не только одна из наиболее ранних, но и самая мощная система коммуникаций в человеческом коллективе. Самой своей структурой он оказывает мощное воздействие на психику людей и многие стороны социальной жизни. Вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся *по типу языка*. Это не означает, что они воспроизводят *все* стороны естественных языков. Так, например, музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей, однако в настоящее время очевидна уже полная закономерность описания музыкального текста как некоторого синтагматического построения (работы М.М.Ланглебен и Б.М.Гаспарова). Выделение синтагматических и парадигматических связей в живописи (работы Л.Ф.Жегина, Б.А.Успенского), кино (статьи С.Эйзенштейна, Ю.Н.Тынянова, Б.М.Эйхенбаума, К.Меца) позво-

ляет видеть в этих искусствах *семиотические объекты* системы, построенные по типу языков. Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей - и искусств в том числе - могут быть определены как вторичные моделирующие системы.

Итак, искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства - как текст на этом языке.

Доказательству и объяснению этого тезиса будет посвящена значительная часть предлагаемой вниманию читателей книги. Пока ограничимся несколькими цитатами, подчеркивающими неотделимость поэтической идеи от особой, ей соответствующей структуры текста, особого языка искусства. Вот запись А.Блока (июль 1917 года): "Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому, что ее окружает и оформляет новое. "Чтоб он, воскреснув, встать не мог" (моя), "Чтоб встать он из гроба не мог" (Лермонтов - сейчас вспомнил) совершенно разные мысли. Общее в них "содержание", что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса".

Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности.

Если существуют две системы А и В и обе они полностью передают некий единый объем информации при одинаковом расходе на преодоление шума в канале связи, но система А значительно проще, чем В, то не вызывает никаких сомнений, что система В будет отброшена и забыта.

Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащейся в поэтической (стихотворной или прозаической - в данном случае не имеет значения) и обычной речи был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы. Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи

средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть переведена вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем. Таким образом, методика рассмотрения отдельно "идейного содержания", а отдельно - "художественных особенностей", столь прочно привившаяся в школьной практике, зиждется на непонимании основ искусства и вредна, ибо прививает массовому читателю ложное представление о литературе, как о способе длительно и украшенно излагать те же самые мысли, которые можно сказать просто и кратко. Если идейное содержание "Войны и мира" или "Евгения Онегина" можно изложить на двух страничках, то естественный вывод: следует читать не длинные произведения, а короткие учебники. Это вывод, к которому толкают не плохие учителя нерадивых учеников, а вся система школьного изучения литературы, которая, в свою очередь, лишь упрощенно и потому наиболее четко отражает тенденции, ясно дающие себя чувствовать в науке и литературе.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л.Н.Толстой писал о главной мысли "Анны Карениной": "Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю <...>. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится" Толстой необычайно ярко сказал о том, что художественная мысль реализует себя через "сцепление" структуру - и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. И далее Толстой пишет: "...нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцепле-

ний, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений”

Определение “форма соответствует содержанию”, верное в философском смысле, все же недостаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю.Н.Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: “Форма+содержание=стакан+вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью” Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, не понимающий этого и ищущий идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет свой план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План - идея архитектора, структура здания ее реализации. Идеиное содержание произведения структура. Идея в искусстве - всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немислима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры.

Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет “формальных элементов” в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. Художественный текст - сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые.

Искусство в ряду других знаковых систем

Рассмотрение искусства в категориях коммуникационной системы позволяет поставить, а частично и разрешить ряд вопросов, остававшихся вне поля зрения традиционной эстетики и теории литературы.

Современная теория знаковых систем обладает хорошо разработанной концепцией коммуникации, позволяющей наметить общие черты художественного общения.

Всякий акт коммуникации включает в себя отправителя и получателя информации. Но этого мало: хорошо известный нам факт непонимания свидетельствует о том, что не всякое сообщение воспринимается. Для того чтобы получатель понял отправителя сообщения, необходимо наличие у них общего посредника - языка. Если взять сумму возможных сообщений на одном языке, то легко будет заметить, что некоторые элементы этих сообщений будут выступать как в тех или иных отношениях взаимозаменимые (так, например, между вариантами фонемы, в одном отношении, фонемой и графемой - в другом, будет возникать отношение эквивалентности). Нетрудно заметить, что отличия будут возникать за счет природы материализации того или иного знака или его элемента, а сходства как результат одинакового места в системе. Общее для различных взаимозаменимых вариантов будет выступать как их инвариант. Таким образом, мы получим два различных аспекта коммуникационной системы: поток отдельных сообщений, воплощенных в той или иной материальной субстанции (графической, звуковой, электромагнитной при разговоре по телефону, телеграфных знаках и т.п.), и абстрактную систему инвариантных отношений. Разделение этих двух начал и определение первой как "речи" (*parole*), а второй как "языка" (*langue*) принадлежит Ф. де Соссюру. При этом очевидно, что, поскольку носителями определенных значений выступают единицы языка, то процесс понимания состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом. При этом одни признаки элементов речевого текста (те, которые совпадают с инвариантными им признаками в системе языка) выделяются как значимые, а другие снимаются сознанием воспринимающего как несущественные. Таким образом, язык выступает как некоторый код, при помощи которого воспринимающий дешифрует значение интересующего его сообщения. В

этом смысле, позволяя себе известную степень неточности, можно отождествлять разделение системы на “речь” и “язык” в структурной лингвистике и “сообщение” и “код” в теории информации. Однако если представлять себе язык как определенную систему инвариантных элементов и правил их сочетания, то станет очевидным справедливость высказанного Р.Якобсоном и другими учеными положения, что в процессе передачи информации фактически используются не один, а два кода: один - зашифровывающий и другой - дешифрующий сообщение. В этом смысле говорят о правилах для говорящего и правилах для слушающего. Разница между ними стала очевидной, как только возникла задача искусственного порождения (синтеза) и дешифровки (анализа) текста на каком-либо естественном языке с помощью электронно-вычислительных устройств.

Все эти вопросы имеют непосредственное отношение к определению искусства как коммуникационной системы.

Первым следствием из общего положения о том, что искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, является утверждение: чтобы воспринимать передаваемую средствами искусства информацию, надо владеть его языком. Сделаем еще одно необходимое отступление. Представим себе некоторый язык. Возьмем, например, язык химических знаков. Если мы выпишем все употребляемые в нем графические значки, то легко убедимся, что они разделяются на две группы: одни - буквы латинского алфавита обозначают химические элементы, другие (знаки равенства, плюсы, цифровые коэффициенты) будут обозначать способы их соединения. Если мы выпишем все знаки - буквы, то получим некоторое множество имен химического языка, которые в своей совокупности будут означать всю сумму известных к этому моменту химических элементов.

Теперь предположим, что мы членим все обозначаемое пространство на определенные группы. Например, мы будем описывать все множество содержания при помощи языка, имеющего только два имени: металлы и неметаллы, или будем вводить какие-либо другие системы записи, пока не дойдем до членения на элементы и обозначения их отдельными буквами. Ясно, что каждая система записи будет отражать определенную научную концепцию классификации обозначаемого. Таким образом, каждая система химического языка есть вместе с тем и модель определенной химической реальности. Мы пришли к существенному выводу: всякий

язык есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее, обе эти функции неразрывно связаны.

Это справедливо и для естественных языков. Если в древнерусском языке (XII век) "честь" и "слава" оказываются антонимами, а в современном - синонимами, если в древнерусском "синий" иногда синоним "черного", иногда - "багрово-красного", "серый" означает наш "голубой" (в значении цвета глаз), "голубой" же - наш "серый" (в значении масти животного и птицы), если небо никогда не называется в текстах XII века голубым или синим, а золотой цвет фона на иконе, видимо, для зрителя той поры вполне правдоподобно передает цвет небес, если старославянское: "Кому сини очи, не пребывающим ли в вине, не назирающим ли кгде пирове бывають", следует переводить: "У кого же багровые (налитые кровью) глаза, как не у пьяницы, как не у того, кто высматривает, где бывают пиры", - то ясно, что мы имеем дело с совсем иными моделями этического или цветового пространства.

Но очевидно вместе с тем, что не только "знаки-имена", но и "знаки-связки" играют моделирующую роль - они воспроизводят концепцию связей в обозначаемом объекте.

Итак, всякая коммуникативная система может выполнять моделирующую функцию и, наоборот, всякая моделирующая система может играть коммуникативную роль. Конечно, та или иная функция может быть выражена более сильно или почти совсем не ощущаться в том или ином конкретном социальном употреблении. Но потенциально присутствуют обе функции.

Это чрезвычайно существенно для искусства.

Если произведение искусства что-либо мне сообщает, если оно служит целям коммуникации между отправителем и получателем, то в нем можно выделить:

- 1) сообщение - то, что мне передается;
- 2) язык - определенную, общую для передающего и принимающего абстрактную систему, которая делает возможным самый акт коммуникации. Хотя, как мы увидим в дальнейшем, отвлечение каждой из названных сторон возможно лишь в порядке исследовательской абстракции, противопоставление этих двух аспектов в произведении искусства, на определенной стадии изучения, совершенно необходимо.

Язык произведения это некоторая данность, которая существует до создания конкретного текста и одинакова для обоих полюсов коммуникации (в дальнейшем в это положение будут вве-

дены некоторые коррективы). Сообщение это та информация, которая возникает в данном тексте. Если мы возьмем большую группу функционально однородных текстов и рассмотрим их как варианты некоего одного инвариантного текста, сняв при этом все “внесистемное” с данной точки зрения, то получим структурное описание языка данной группы текстов. Так построена, например, классическая “Морфология волшебной сказки” В.Я. Проппа, дающая модель этого фольклорного жанра. Мы можем рассмотреть все возможные балеты как один текст (так, как мы обычно рассматриваем все исполнения данного балета как варианты одного текста) и, описав его, получим язык балета, и т.д.

Искусство неотделимо от поисков истины. Однако необходимо подчеркнуть, что “истинность языка” и “истинность сообщения” - понятия принципиально различные. Для того, чтобы представить себе эту разницу, вообразим, с одной стороны, высказывания об истинности или ложности решения той или иной задачи, логической правильности того или иного утверждения, а с другой, рассуждения об истинности геометрии Лобачевского или четырехзначной логики. О каждом сообщении на русском или любом другом из естественных языков, можно задать вопрос: истинно оно или ложно. Но этот вопрос совершенно теряет смысл применительно к какому-либо языку в целом. Поэтому часто встречающиеся рассуждения о художественной непригодности, неполноценности или даже “порочности” каких-либо художественных языков (например, языка балета, языка восточной музыки, языка абстрактной живописи) заключают в себе логическую ошибку - результат смешения понятий. Между тем очевидно, что суждению об истинности или ложности должно предшествовать внесение ясности в постановку вопроса, что оценивается: язык или сообщение. Соответственно и будут работать различные критерии оценки. Культура заинтересована в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устаревшие сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История искусств изобилует “ренессансами” - возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские.

Расчленение этих аспектов существенно и для литературоведа (как и вообще искусствоведа). Здесь дело не только в постоянном смешении своеобразия языка художественного текста и его эстетической ценности (с постоянным утверждением “непонятное - пло-

хое”), но и в отсутствии сознательного расчленения исследовательской задачи, в отказе от постановки вопроса о том, что изучается - общий художественный язык эпохи (направления, писателя) или определенное сообщение, переданное на этом языке.

В последнем случае, видимо, целесообразнее описывать массовые, “средние”, наиболее стандартизированные тексты, в которых общая норма художественного языка обнажена отчетливее всего. Нерасчленение этих двух аспектов приводит к тому смешению, на которое указывало еще традиционное литературоведение и избежать которого на интуитивном уровне оно пыталось, требуя различать “массовое” и “индивидуальное” в литературном произведении. Среди ранних и весьма далеких от совершенства опытов изучения массовой художественной нормы можно назвать, например, известную монографию В.В.Сиповского по истории русского романа. В начале 1920-х годов вопрос этот уже был поставлен как совершенно отчетливая задача. Так, В.М.Жирмунский писал, что при изучении массовой литературы “по существу поставленной задачи приходится, отвлекаясь от индивидуального, улавливать распространение некоторой общей тенденции” Вопрос этот отчетливо ставился в работах Шкловского и Виноградова.

Однако, осознав различие этих аспектов, нельзя не заметить, что отношение между ними в художественных и нехудожественных коммуникациях глубоко отлично, и самый факт настойчивого отождествления проблем специфики языка того или иного вида искусства с ценностью передаваемой на нем информации настолько широко распространен, что не может оказаться случайным.

Всякий естественный язык состоит из знаков, характеризующихся наличием определенного внеязыкового содержания, и синтагматических элементов, содержание которых не только воспроизводит внеязыковые связи, но и в значительной мере имеет имманентный, формальный характер. Правда, между этими группами языковых фактов существует постоянное взаимопроникновение: с одной стороны, значимые элементы становятся служебными, с другой - служебные постоянно семантизируются (осмысление грамматического рода как содержательно-половой характеристики, категория одушевленности и т.д.). Однако процесс диффузии здесь настолько незаметен, что оба аспекта вычлняются весьма четко.

Иное дело в искусстве. Здесь, с одной стороны, проявляется постоянная тенденция к формализации содержательных элементов, к их застыванию, превращению в штампы, полному переходу из

сферы содержания в условную область кода. Приведем единственный пример. Б.А.Тураев в своем очерке истории египетской литературы сообщает, что настенные изображения египетских храмов знают особый сюжет: рождение фараонов в виде строго повторяющихся эпизодов и сцен. Это "галерея изображений, сопровождаемых текстом и представляющих древнюю композицию, составленную, вероятно, для царей V дин. и потом в стереотипной форме передававшуюся официально из поколения в поколение". Автор указывает, что "этой официальной драматической поэмой в ряде картин особенно охотно пользовались те, права которых на престол оспаривались", как, например, царица Хатшепсут, и сообщает замечательный факт: желая укрепить свои права, Хатшепсут приказала поместить на стенах Дейр-эль-Бахри изображение своего рождения. Но при этом изменение, соответствующее полу царицы, было внесено лишь в подпись. Само же изображение осталось строго традиционным и представляло рождение *мальчика*. Оно полностью формализовалось, и информационной была не отнесенность изображения ребенка к реальному прототипу, а сам факт помещения или не помещения в храм художественного текста, связь которого с данной царицей устанавливалась лишь посредством подписи.

С другой стороны, стремление осмыслить *все* в художественном тексте как значимое настолько велико, что мы с основанием считаем, что в произведении нет ничего случайного. И мы еще будем неоднократно обращаться к глубоко обоснованному Р.Якобсоном утверждению о художественном значении грамматических форм в поэтическом тексте. Равно как и к другим примерам семантизации формальных элементов текста в искусстве.

Конечно, соотношение двух этих начал в разных исторических и национальных формах искусства будет различным, но их наличие и взаимосвязь постоянны. Более того, если мы допустим два высказывания: "В произведении искусства все принадлежит художественному языку" - и: "В произведении искусства все является сообщением", противоречие, в которое мы впадаем, будет только кажущимся.

При этом естественно возникает вопрос: нельзя ли отождествить язык с формой художественного произведения, а сообщение - с содержанием, и не отпадает ли тогда утверждение, что структуральный анализ снимает дуализм рассмотрения художественного текста с точки зрения формы и содержания? Видимо, подобного

отождествления не следует делать. Прежде всего потому, что язык художественного произведения - совсем не "форма", если вкладывать в это понятие представление о чем-то внешнем по отношению к несущему информационную нагрузку содержанию. Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира, в этом смысле всей своей структурой принадлежит "содержанию" - несет информацию. Мы уже отмечали, что модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение осознает художественную модель какого-либо конкретного явления - художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования. Таким образом, изучение художественного языка произведений искусства не только дает нам некую индивидуальную норму эстетического общения, но и воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях. Поэтому с определенных точек зрения информация, заключающаяся в выборе типа художественного языка, представляется наиболее существенной.

Выбор писателем определенного жанра, стиля или художественного направления - тоже есть выбор языка, на котором он собирается говорить с читателем. Язык этот входит в сложную иерархию художественных языков данной эпохи, данной культуры, данного народа или данного человечества (в конце концов, с необходимостью возникает и такая постановка вопроса). При этом следует отметить одну существенную черту, к которой мы еще вернемся: язык данной науки является для нее единственным, связанным с особым, ей присущим, предметом и аспектом. Чрезвычайно плодотворная в большинстве случаев и возникающая в связи с интердисциплинарными проблемами перекодировка с одного языка на другой или раскрывает в одном, как прежде казалось, объекте - объекты двух наук, или ведет к созданию новой области познания, с новым, ей присущим, метаязыком.

Естественный язык в принципе допускает перевод. Он закреплен не за объектом, а за коллективом. Однако внутри себя он уже имеет определенную иерархию стилей, позволяющую содержание одного и того же сообщения изложить с разных прагматических точек зрения. Построенный таким образом язык моделирует не

только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя.

В языке искусства с его двойной задачей одновременного моделирования и объекта и субъекта происходит постоянная борьба между представлением о единственности языка и о возможности выбора между в какой-то мере адекватными художественными коммуникативными системами. На одном полюсе стоит размышление, волновавшее еще автора "Слова о полку Игореве": петь ли песнь "по былинам сего времени" или "по замышлению Баяна", на другом - утверждение Достоевского: "Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме".

Противоположность и этих высказываний, в сущности, мнимая: там, где существует лишь один возможный язык, не возникает проблемы соответствия - несоответствия его моделирующей сущности авторской модели мира. Моделирующая система языка в этом случае не обнажена. Чем больше потенциальная возможность выбора; тем более информации несет в себе сама структура языка и тем резче обнажается соотнесенность ее с той или иной моделью мира.

И вот потому, что язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира - ее структурные принципы - в целом ряде случаев именно он и будет основным содержанием произведения, может стать его сообщением - текст замкнется на себе. Так бывает во всех случаях литературных пародий, полемик в тех случаях, когда художник определяет самый тип отношения к действительности и основные принципы его художественного воспроизведения.

Таким образом, язык искусства не может быть отождествлен с традиционным понятием формы. Более того, используя тот или иной естественный язык, язык искусства делает его формальные стороны содержательными.

Наконец, необходимо рассмотреть еще один аспект отношения языка и сообщения в искусстве. Представим себе два портрета Екатерины II: парадный, кисти Левицкого, и бытовой, изображающий императрицу в царскосельском парке, написанный Боровиковским. Для современников-царедворцев чрезвычайно существенным было сходство портрета с известной им внешностью императрицы. То, что на обоих портретах изображено одно и то же

лицо, составляло для них основное сообщение, разница в трактовке, специфика художественного языка - волновала только людей, посвященных в тайны искусства. Для нас навсегда утрачен интерес, который имели эти портреты в глазах людей, выдавших Екатерину II, зато на первый план выдвигается разница художественной трактовки. Информационная ценность языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, меняется в зависимости от структуры читательского кода, его требований и ожиданий.

Однако подвижность и взаимосвязь этих двух начал особенно резко проявляется в другом. Прослеживая процесс функционирования художественного произведения, мы не можем не отметить одну особенность: в момент восприятия художественного текста мы склонны ощущать и многие аспекты его языка в качестве сообщения - формальные элементы семантизируются, то, что присуще общекommunikационной системе, войдя в специфическую структурную целостность текста, воспринимается как индивидуальное. В талантливом произведении искусства все воспринимается как созданное *ad hoc*. Однако в дальнейшем, войдя в художественный опыт человека, произведение, для будущих эстетических коммуникаций, все становится языком, и то, что было случайностью содержания для данного текста, становится кодом для последующих. Н.И.Новиков еще в середине XVIII века писал: "Меня никто не уверит в том, чтобы Мольеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянной по справедливости Кащей со временем будет общий подлинник всех лихоимцев".

Понятие языка словесного искусства

Если пользоваться понятием "язык искусства" в том значении, которое мы ему условились придавать выше, то очевидно, что художественная литература, как один из видов массовой коммуникации, должна обладать своим языком. "Обладать своим языком" это значит иметь определенный замкнутый набор значимых единиц и правил их соединения, которые позволяют передавать некоторые сообщения.

Но литература уже имеет дело с одним из типов языков - естественным языком. Как соотносятся "язык литературы" и тот естественный язык, на котором произведение написано (русский, ан-
416

лийский, итальянский или любой другой)? Да и есть ли этот "язык литературы", или достаточно разделить содержание произведения ("сообщение"; ср. наивный читательский вопрос: "Про что там?") и язык художественной литературы как функционально-стилистический пласт общенационального естественного языка?

Чтобы уяснить себе этот вопрос, поставим перед собой следующую весьма тривиальную задачу. Выберем следующие тексты: группа I - картина Делакруа, поэма Байрона, симфония Берлиоза; группа II - поэма Мицкевича, фортепианные пьесы Шопена; группа III - поэтические тексты Державина, архитектурные ансамбли Баженова. Теперь зададимся целью, как это уже неоднократно делалось в различных этюдах по истории культуры, представить тексты внутри каждой из групп как один текст, сводя их к вариантам некоторого инвариантного типа. Таким инвариантным типом для первой группы будет "западноевропейский романтизм", для второй - "польский романтизм", а для третьей - "русский предромантизм". Само собой разумеется, что можно поставить перед собой задачу описать все три группы как единый текст, введя абстрактную модель инварианта второй ступени.

Если мы поставим перед собой такую задачу, то нам, естественно, придется выделить некоторую коммуникативную систему - "язык" - сначала для каждой из этих групп, а затем и для всех трех вместе. Предположим, что описание этих систем будет производиться на русском языке. Ясно, что в данном случае он выступит как метаязык описания (оставляем в стороне вопрос о некорректности подобного описания, поскольку неизбежно моделирующее влияние метаязыка на объект), но сам описываемый "язык романтизма" (или любой из частных его подязыков, соответствующий указанным трем группам) не может быть отождествлен ни с одним из естественных языков, поскольку будет пригоден для описания и несловесных текстов. Между тем полученная таким образом модель языка романтизма будет приложима и к литературным произведениям и на определенном уровне сможет описывать систему их построения (на уровне, общем для словесных и несловесных текстов).

Но необходимо рассмотреть, как относятся к естественному языку те структуры, которые создаются внутри словесных художественных конструкций и не могут быть перекодированы на языки несловесных искусств.

Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система.

Поэтому ее определяют как вторичную моделирующую систему. Конечно, литература - не единственная вторичная моделирующая система, но рассмотрение ее в этом ряду увело бы нас слишком далеко в сторону от нашей непосредственной задачи.

Сказать, что у литературы есть свой язык, не совпадающий с ее естественным языком, а надстраивающийся над ним, - значит, сказать, что литература имеет свою, только ей присущую систему знаков и правил их соединения, которые служат для передачи особых, иными средствами не передаваемых сообщений. Попробуем это доказать.

В естественных языках сравнительно легко выделяются знаки - устойчивые инвариантные единицы текста - и правила синтагматики. Знаки отчетливо разделяются на планы содержания и выражения, между которыми существует отношение взаимной необусловленности, исторической конвенциональности. В словесном художественном тексте не только границы знаков иные, но иное и само понятие знака.

Нам уже приходилось писать, что знаки в искусстве имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер. Положение это, очевидное для изобразительных искусств, применительно к словесным влечет за собой ряд существенных выводов. Иконические знаки построены по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием. Поэтому разграничение планов выражения и содержания в обычном для структурной лингвистики смысле делается вообще затруднительным. Знак моделирует свое содержание. Понятно, что в этих условиях в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка. Вместо четкой разграниченности семантических элементов происходит сложное переплетение: синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом.

Но тут следует напомнить, что именно синтагматические элементы в естественном языке отмечают границы знаков и членят текст на семантические единицы. Снятие оппозиции "семантика - синтактика" приводит к размыванию границ знака. Сказать: все элементы текста суть элементы семантические - означает сказать: понятие текста в данном случае идентично понятию знака.

В определенном отношении это так и есть: текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общезыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака.

Таким образом, каждый художественный текст создается как уникальный, *ad hoc* сконструированный знак особого содержания. Это на первый взгляд противоречит известному положению о том, что только повторяемые элементы, образующие некоторое замкнутое множество, могут служить передаче информации. Однако противоречие здесь кажущееся. Во-первых, как мы уже отмечали, созданная писателем окказиональная структура модели навязывается читателю уже как язык его сознания. Окказиональность заменяется универсальностью. Но дело не только в этом. "Уникальный" знак оказывается "собранным" из типовых элементов и на определенном уровне "читается" по традиционным правилам. Всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься.

Образующий *один* знак, текст одновременно остается *текстом* (последовательностью знаков) на каком-либо естественном языке и уже поэтому сохраняет разбиение на слова - знаки общеязыковой системы. Так возникает то характерное для искусства явление, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки.

Одновременно с превращением общеязыковых знаков в элементы художественного знака протекает и противоположный процесс. Элементы знака в системе естественного языка: фонемы, морфемы, - становясь в ряды некоторых упорядоченных повторяемостей, семантизируются и становятся знаками. Таким образом, один и тот же текст может быть прочтен как некоторая образованная по правилам естественного языка цепочка знаков, как последовательность знаков более крупных, чем членение текста на слова, вплоть до превращения текста в единый знак, и как организованная особым образом цепочка знаков более дробных, чем слово, вплоть до фонем.

Правила синтагматики текста также связаны с этим положением. Дело не только в том, что семантические и синтагматические элементы оказываются взаимнообратимыми, но и в другом: художественный текст выступает и как совокупность фраз, и как фраза, и как слово одновременно. В каждом из этих случаев характер синтагматических связей различен. Первые два случая не нуждаются в комментариях, зато на последнем следует остановиться.

Будет ошибочным полагать, что совпадение границ знака с границами текста снимает проблему синтагматики. Рассмотренный

таким образом текст может распадаться на знаки и соответственно синтагматически организовываться. Но это будет не синтагматика цепочки, а синтагматика иерархий - знаки будут связаны, как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую.

Подобная синтагматика вполне реальна для построения художественного текста, и если она непривычна для лингвиста, то историк культуры легко найдет ей параллели, например в структуре мира, увиденного глазами средневековья.

Для мыслителя средневековья мир - не *совокупность* сущностей, а *сущность*, не фраза, а *слово*. Но это слово иерархически состоит из отдельных, как бы вложенных друг в друга слов. Истина не в количественном накоплении, а в углублении (надо не читать много книг - много слов, - а вчитываться в одно слово, не накапливать новые знания, а толковать старые).

Из сказанного вытекает, что словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой - вторичный - язык, язык искусства. А сам этот "язык искусства" - сложная иерархия языков, взаимно соотношенных, но не одинаковых. С этим связана принципиальная множественность возможных прочтений художественного текста. С этим же, видимо, связана недоступная никаким другим нехудожественным - языкам смысловая насыщенность искусства. Искусство - самый экономный и компактный способ хранения и передачи информации. Но искусство обладает и другими свойствами, которые вполне достойны привлечь внимание специалиста-кибернетика, а со временем, может быть, и инженера-конструктора.

Обладая способностью концентрировать огромную информацию на "площади" очень небольшого текста (ср. объем повести Чехова и учебника психологии), художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает разным читателям различную информацию каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведет себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя.

Художественная коммуникация обладает одной интересной особенностью: обычные виды связи знают только два случая отношений сообщения на входе и выходе канала связи — совпадение или несовпадение. Второе приравнивается ошибке и возникает за счет “шума в канале связи” — разного рода обстоятельств, препятствующих передаче. Естественные языки страхуют себя от искажений механизмом избыточности — своеобразным запасом семантической прочности.

Вопрос о том, как обстоит дело с избыточностью в художественном тексте, пока не является предметом нашего рассмотрения. В данной связи нас интересует другое: между пониманием и непониманием художественного текста оказывается очень обширная промежуточная полоса. Разница в толковании произведений искусства явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству. По крайней мере, видимо, именно с этим свойством связана отмеченная выше способность искусства коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен.

Здесь прежде всего следует остановиться на одном принципиальном различии между естественными языками и вторичными моделирующими системами художественного типа. В лингвистической литературе получило признание положение Р.Якобсона о разделении правил грамматического синтеза (грамматика говорящего) и грамматики анализа (грамматика слушающего). Аналогичный подход к художественной коммуникации раскрывает ее большую сложность.

Дело в том, что воспринимающему текст в целом ряде случаев приходится не только при помощи определенного кода дешифровать сообщение, но и устанавливать, на каком “языке” закодирован текст.

При этом приходится различать следующие случаи:

I. а) Воспринимающий и передающий пользуются одним общим кодом — общность художественного языка безусловно подразумевается, новым является лишь сообщение. Таковы все художественные системы “эстетики тождества”. Каждый раз ситуация исполнения, тематика и другие внетекстовые условия безошибочно

подсказывают слушателю единственно возможный художественный язык данного текста.

б) Разновидностью этого случая будет восприятие современных массовых штампованных текстов. Здесь также действует общий код для передающего и принимающего текст. Но если в первом случае это условие художественной коммуникации и в качестве такового подчеркивается всеми средствами, то во втором случае автор стремится замаскировать этот факт - он придает тексту ложные признаки другого штампа или сменяет один штамп другим. В этом случае читателю, прежде чем получить сообщение, предстоит выбрать из имеющихся в его распоряжении художественных языков тот, которым кодирован текст или его часть. Сам выбор одного из известных кодов создает дополнительную информацию. Однако величина ее незначительна, поскольку список, из которого делается выбор, всегда сравнительно невелик.

II. Иным является случай, когда слушающий пытается расшифровывать текст, пользуясь иным кодом, чем его создатель. Здесь также возможны два типа отношений.

а) Воспринимающий навязывает тексту свой художественный язык. При этом текст подвергается перекодировке (иногда даже разрушению структуры передающего). Информация, которую стремится получить воспринимающий, - это еще одно сообщение на уже известном ему языке. В этом случае с художественным текстом обращаются как с нехудожественным.

б) Воспринимающий пытается воспринять текст по уже знакомым ему канонам, но методом проб и ошибок убеждается в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода. При этом происходит ряд интересных процессов. Воспринимающий вступает в борьбу с языком передающего и может быть в этой борьбе побежден: писатель навязывает свой язык читателю, который усваивает его себе, делает его своим средством моделирования жизни. Однако практически, видимо, чаще в процессе усвоения язык писателя деформируется, подвергается креолизации с языками, уже имеющимися в арсенале сознания читателя. Тут возникает существенный вопрос: у этой креолизации, видимо, есть свои избирательные законы. Вообще теория смешения языков, существенная для лингвистики, видимо, должна сыграть огромную роль при изучении читательского восприятия.

Интересен и другой случай: отношение между случайным и системным в художественном тексте для передающего и принимающего.

мающего имеет различный смысл. Получая некоторое художественное сообщение, по тексту которого еще предстоит выработать код для его дешифровки, воспринимающий строит определенную модель. При этом могут возникать системы, которые будут организовывать случайные элементы текста, придавая им значимость. Так, при переходе от передающего к принимающему количество значимых структурных элементов может возрасти. Это один из аспектов такого сложного и до сих пор еще мало изученного явления, как способность художественного текста накапливать информацию.

Проблема сюжета

Мы убедились, что место действий - это не только описание пейзажа или декоративного фона. Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделен некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения. В данном случае несущественно, что иногда (как, например, в искусстве XIX века) это заполнение стремится максимально приблизиться к бытовому окружению писателя и его аудиторий, в то время как в других случаях (например, в экзотических описаниях романтизма или в современной "космической" научной фантастике) принципиально удаляется от привычной "предметной" реальности.

Важно другое - за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. При этом, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте.

С понятием художественного пространства тесно связано понятие сюжета.

В основе понятия сюжета лежит представление о *событии*. Так, Б.В.Томашевский в классической по точности формулировок "Теории литературы" пишет: "Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении <...>. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их

изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них”.

Событие принимается за мельчайшую нерасторжимую единицу сюжетного построения, которую А.Н.Веселовский определил как *мотив*. В поисках основного признака мотива он обратился к семантическому аспекту: мотив - это элементарная, нерасторжимая единица повествования, соотношенная с типовым целостным событием внележащего (бытового) плана: “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”

Отметим бесспорную глубину этого определения. Выделив в мотиве двуединую - словесное выражение и идейно-бытовое содержание сущность и указав на его повторяемость, А.Н.Веселовский ясно подошел к определению знаковой природы вводимого им понятия. Однако попытки применить сконструированную таким образом модель мотива к дальнейшей работе по анализу текстов сразу же влекут за собой затруднения: ниже мы убедимся в том, что одна и та же бытовая реальность может в разных текстах приобретать или не приобретать характер события.

В.Шкловский декларировал иное, чем Веселовский, чисто синтагматическое выделение единицы сюжета: “Сказка, новелла, роман - комбинация мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма”. Правда, сам В.Шкловский не выдержал этого принципа так последовательно, как это сделал В.Я.Пропп в “Морфологии сказки”: фактически, в основу его разборов положена не синтагматика мотивов, а композиция приемов. Прием же мыслится в связи с общей концепцией “медленного восприятия” и деавтоматизации формы как отношение ожидания к тексту. Таким образом, “прием” у Шкловского отношение элемента одной синтагматической структуры к другой и, следовательно, включает семантический элемент. Поэтому утверждение В.Шкловского: “В понятии “содержание” при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается” полемический выпад, а не точное истолкование позиции автора. В основе позиции Шкловского - стремление понять тайну того, почему все автоматические элементы текста в искусстве становятся содержательными. Здесь нельзя не видеть выпада против

той академической науки, которая устами А.Н.Веселовского упрекнула Роде: "К поэтическим произведениям он относится только как к поэтическим". И далее: "Поэтическое произведение есть такой же исторический памятник, как и всякий другой, и я не вижу особой необходимости в массе археологических и других подпорок и проверок, прежде чем утвердить за ним этот прирожденный ему титул" Характерен следующий далее наивный аргумент: "Ведь никто из современников не обличил трубадуров в неправдоподобии" Никто из слушателей, эстетически переживающих волшебную сказку, не обличает рассказчика в неправдоподобии - значит ли это, что Баба-Яга и Змей-Горыныч составляли бытовую реальность? Ведь именно из-за подмены верного тезиса о том, что произведение искусства представляет собой исторический памятник, положением о том, что это такой же памятник, "как и всякий другой", продолжают в околонучной литературе попытки увидеть в мифологических чудовищах ископаемых динозавров, а в легенде о Содоме и Гоморре - воспоминание об атомном взрыве и космических перелетах. Глубокие исходные принципы Веселовского не получили полной реализации в его трудах. Однако мысль А.Н.Веселовского о знаке-мотиве как первоэлементе сюжета, равно как и синтагматический анализ В.Я.Проппа и синтагмофункциональный В.Шкловского, с разных сторон подготавливали современное решение этого вопроса.

Что же представляет собой событие как единица сюжетосложения?

Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля. Из этого вытекает, что ни одно описание некоторого факта или действия в их отношении к реальному денотату или семантической системе естественного языка не может быть определено как событие или несобытие до того, как не решен вопрос о месте его во вторичном структурном семантическом поле, определяемом типом культуры. Но и это еще не окончательное решение: в пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещен на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий - сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой *одно* событие, в том или ином реаль-

ном тексте может быть развернуто в *сюжет*. Причем один и тот же инвариантный конструкт события может быть развернут в ряд сюжетов на разных уровнях. Представляя на высшем уровне одно сюжетное звено, он может варьировать количество звеньев в зависимости от уровня текстового развертывания.

Так понятый сюжет не представляет собой нечто независимое, непосредственно взятое из быта или пассивно полученное из традиции. Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщающим нам ничего нового.

Представим себе, что супруги поссорились, разойдясь в оценке абстрактного искусства, и обратились в органы милиции для составления протокола. Уполномоченный милиции, выяснив, что ни избиений, ни других нарушений гражданских и уголовных законов не произошло, откажется составлять протокол ввиду отсутствия событий. С его точки зрения, не произошло ничего. Однако для психолога, моралиста, историка быта или, например, историка живописи приведенный факт будет представлять собой событие. Многократные споры о сравнительном достоинстве тех или иных сюжетов, имевшие место на протяжении всей истории искусства, связаны с тем, что одно и то же событие представляется с одних позиций существенным, с других - незначительным, а с третьих вообще не существует.

Это относится не только к художественным текстам. Поучительно было бы с этой точки зрения просмотреть раздел "Происшествий" в газетах разных эпох. Происшествие - значимое отклонение от нормы (то есть "событие", поскольку выполнение нормы "событием" не является) - зависит от понятия нормы. Из сказанного о событии как революционном элементе, противостоящем принятой классификации, вытекает закономерность исчезновения в газетах реакционных эпох (например, в "мрачное семилетие" конца царствования Николая I) отделов происшествий. Поскольку происходят только предусмотренные события, сюжетность исчезает из газетных сообщений. Когда Герцен в частном письме (ноябрь 1840 года) сообщил отцу известие о городском происшествии (полицейский убил и ограбил купца), он был немедленно по распоряжению императора выслан из Петербурга "за распространение необоснованных слухов". Здесь характерна и боязнь "происшествий", и вера в то, что убийство, учиненное полицейским, есть событие и, следовательно, признавать его существую-

щим нельзя, а чтение агентами правительства частных писем не есть событие (норма, а не происшествие) и, следовательно, вполне допустимо. Вспомним возмущение по этому поводу Пушкина, для которого вмешательство государства в личную жизнь представляло вопиющую аномалию и было "событием": "...какая глубокая безнравственность в привычках нашего правительства! Полиция распечатывает письма мужа к жене и приносит их читать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться" Перед нами яркий пример того, что квалификация факта как события зависит от системы (в данном случае нравственной) понятий и не совпадает для Пушкина и Николая I.

В равной мере и в исторических текстах отнесение того или иного факта к событиям вторично по отношению к общей картине мира. Это можно легко проследить, сопоставляя между собой различные типы мемуарных текстов, различные исторические исследования, написанные на основании изучения одних и тех же документов.

Это тем более справедливо для структуры художественных текстов. В новгородской летописи XIII века землетрясение описано так: "Трясется земля <...> в обед, а инии бяху отъобедали" Здесь землетрясение и обед в равной мере являются событиями. Ясно, что для киевской летописи это невозможно. Можно привести много случаев, когда смерть персонажа не является событием.

В "Гептамероне" Маргариты Наваррской блестящее общество, разделенное опасным путешествием через горную местность, залитую половодьем, вновь благополучно собирается в монастыре. То, что при этом погибли слуги (утопили в реке, съедены медведями и т.п.), событием не является. Л.Толстой в "Люцерне" следующим образом определил историческое событие: "Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним <...> *Вот событие*, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях". Любовь - событие с точки зрения романа, но не является событием с точки зрения летописи, которая фиксирует государственно важные браки, однако никогда

не отмечает фактов семейной жизни (в случае, если они не вплетаются в ткань политических событий).

Рыцарский роман не фиксирует изменений в материальном положении героя - с его точки зрения это не является событием, а гоголевская школа перестает фиксировать любовь. Любовь как "несобытие" становится основой целой сцены в "Ревизоре":

"*Мария Антоновна* (смотрит в окно): Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица?

Хлестаков (целует ее в плечо и смотрит в окно). Это сорока".

Событиями оказываются не любовь, а действия, цель которых - "чин, денежный капитал, выгодная женитьба". Даже смерть героя далеко не во всяком тексте будет представляться событием. В рыцарских средневековых текстах смерть - событие, если сопряжена со славой или бесславием. В этом случае она соответственно и оценивается положительно или отрицательно как хорошее или плохое событие. Сама же по себе она не рассматривается в качестве "яркого впечатления действительности": "Дивно ли, оже муж умерл в полку ти? Лепше суть измерли и рода наши", - писал Владимир Мономах. Такого же мнения был и его сын: "Аще и брати моего убил еси, то есть недивно, в ратех бо и цари, и мужи погыбають". Мысль о том, что событием является не смерть, а слава, отчетливо выразил Даниил Галицкий в речи перед войском: "Почто ужасываетесь? Не весте ли, яко война без падших мертвых не бываесть? Не весте ли, яко на мужи на ратные нашли есте, а не на жены? Аще муж убьен ест на рати, то кое чудо ест? Инии же и дома умирають без славы, си же со славою умроша".

Последний пример подводит нас к сущности вопроса. Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности. Так, например, когда в современном романе герой умирает, то предполагается, что он может не умереть, а скажем, жениться. Автор же средневековой хроники исходит из представления о том, что все люди умирают, и поэтому сообщение о смерти не несет никакой информации. Но одни умирают со славой, другие же "дома" - это и есть то, что достойно быть отмечено. Таким образом, событие - нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь. Для человека, мыслящего категориями уголовного

кодекса, событием будет законопреступное деяние, с точки зрения правил уличного движения - неправильный переход улицы.

Если с этой точки зрения посмотреть на тексты, то легко будет разделить их на две группы: бессюжетные и сюжетные.

Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство. Примерами бессюжетных текстов могут быть календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение. Рассмотрим на примере телефонной книги некоторые характерные черты этого типа текстов. Прежде всего у этих текстов есть свой мир. Мир денотатов на уровне общеязыковом эти тексты будут утверждать в качестве универсума. Список имен текста будет претендовать на функцию инвентарной описи вселенной. Мир телефонной книги составляют фамилии телефонных абонентов. Все остальное - просто *не существует*. В этом смысле существенным показателем текста является то, что с его точки зрения *не существует*. Мир, исключаемый из отображения, - один из основных типологических показателей текста как модели универсума.

Так, с точки зрения литературы определенных периодов не существует низменная действительность (романтизм) или возвышенная, поэтическая действительность (футуризм).

Другим важным свойством бессюжетного текста будет утверждение определенного *порядка* внутренней организации этого мира. Текст строится некоторым определенным образом, и передвижение элементов его так, чтобы установленный порядок подвергся нарушению, не допускается. Так, например, в телефонной книге фамилии абонентов расположены в алфавитном порядке (в данном случае порядок обусловлен удобством пользования: принципиально допустим и ряд других принципов организации). Перемещение какой-либо фамилии так, чтобы установленный порядок был нарушен, не допускается.

Если взять не телефонную книгу, а какой-либо художественный или мифологический текст, то нетрудно доказать, что в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции: мир будет делиться на богатых и бедных, своих и чужих, правоверных и еретиков, просвещенных и непросвещенных, людей Природы и людей Общества, врагов и друзей. В тексте эти миры, как мы уже говорили, почти всегда получают пространственную реализацию: мир бедняков реализуется как "предместья", "трущобы", "чердаки", мир богачей

“главная улица”, “дворцы”, “бельэтаж” Возникают представления о грешных и праведных землях, антитеза города и деревни, цивилизованной Европы и необитаемого острова, богемского леса и отцовского замка. Классификационная граница между противопоставляемыми мирами получит признаки пространственной черты - Леты, отделяющей живых от мертвых, адской двери с надписью, уничтожающей надежду на возвращение, печати отверженности, которую кладут на бедняка стоптанные подошвы, запрещающие ему проникнуть в пространство богатых, длинные ногти и белые руки Оленина, не дающие ему слиться с миром казаков.

Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым, или, будучи мертвецом, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), который от него освобождается: Эней, Телемак или Дант опускаются в царство теней, мертвец в фольклоре, у Жуковского или Блока посещает живых. Таким образом, выделяются две группы персонажей - подвижные и неподвижные. Неподвижные - подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные “дома”, герой, порывающий с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающий со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, *событие* - это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является. Из этого ясна зависимость понятия события от принятой в тексте структуры пространства, от его классификационной части. Поэтому сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод - пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре. Вместе с тем, поскольку на основе иерархии бинарных оппозиций создается ступенчатая система семантических границ (а сверх того могут возникать частные упорядоченности, в достаточной мере автономные от основной), возникают возможности частных пересечений запретных граней, под-

чиненные эпизоды, развертываемые в иерархию сюжетного движения.

Таким образом, бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же - вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет - "революционный элемент" по отношению к "картине мира".

Если толковать сюжет как развернутое событие - переход через семантический рубеж, то тогда станет очевидной обратимость сюжетов: преодоление одной и той же границы в пределах одного и того же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности. Так, например, картина мира, подразумевающая деление на людей (живые) и не-людей (боги, звери, мертвецы) или на "мы" и "они", подразумевает два типа сюжетов: человек преодолевает границу (лес, море), посещает богов (зверей, мертвецов) и возвращается, захватив нечто, или бог (зверь, мертвец) преодолевает границу (лес, море), посещает людей и возвращается к себе, захватив нечто. Или же: один из "нас", преодолев границу (перелез стену, перешел границу, переделся "по-ихнему", заговорил "не по-нашему", "вскликнул Магомета", как советует Афанасий Никитин, оделся французом, как Долохов), проникает к "ним", или один из "них" проникает к "нам".

Инвариантное событие по отношению к развертке сюжета может рассматриваться как язык, а сюжет - как некоторое на нем сообщение. Однако сюжет как некоторый текст - конструкт, - в свою очередь, выступает по отношению к текстам более низких уровней как своего рода язык. Сюжет даже в пределах данного уровня дает тексту лишь типовое решение: для определенной картины мира и определенного структурного уровня существует единственный сюжет. Но в реальном тексте он проявляется лишь как некоторое структурное ожидание, которое может выполняться или не выполняться.

Точка зрения текста

Поскольку значимо только то, что имеет антитезу, то любой композиционный прием становится смысловозначительным, если

включен в противопоставление контрастной системе. Там, где весь текст выдержан в одинаковом типе плана, - план не ощущим вообще. Так, например, он не ощущается в эпических повествованиях. "Быстрые переходы" (Пушкин) романтических повестей значимы лишь в сочетании с кусками замедленного повествования. Точно так же "точка зрения" становится ощутимым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения).

Понятие "точки зрения" аналогично понятию ракурса в живописи и кино.

Понятие "художественная точка зрения" раскрывается как отношение системы к своему субъекту ("система" в данном контексте может быть и лингвистической и других, более высоких, уровней). Под "субъектом системы" (идеологической, стилевой и т.п.) мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста.

Художественная система строится как иерархия отношений. Само понятие "иметь значение" подразумевает наличие известной реляции, то есть факт определенной направленности. А так как художественная модель в самом общем виде воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира (частный случай познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер.

Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменной, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию. Этому соответствовала иерархия художественных точек зрения, лежащая в основе жанровых законов.

В романтической поэзии художественные точки зрения также радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль свободно становится объектом пародии), центр этот - субъект поэтического текста - совмещается с личностью автора, становится ее лирическим двойником.

Однако возможна и такая структура текста, при которой художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы. Приведем пример:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам;
Так ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Ясно, что для выражений “ноздри пыльные” и “бег пахучий” нельзя подобрать единой точки зрения; первая будет иметь субъектом человека, наблюдающего льва, вторая - самого льва, поскольку человек не способен воспринимать след оленя как обладающий запахом, тем более резким (“пахучий”). Но и сочетания “голодный лев” и “пыльные ноздри” также не имеют единого субъектного центра, поскольку оно подразумевает наблюдателя, не конкретизированного в пространстве, а другое - созерцание льва вблизи, на расстоянии, позволяющем разглядеть пыль, покрывающую ноздри. Даже оставаясь в пределах двух последних стихов, мы наблюдаем не один фокусный центр точек зрения, а некоторую рассеянную область, в пределах которой существуют не одна, а ряд точек зрения. Отношения между ними становятся дополнительным источником значений.

Каждый из элементов художественной структуры существует как возможность в структуре языка и - шире - в структуре сознания человека. Поэтому историю художественной эволюции человечества можно описать относительно любого из них, будь то история метафоры, история рифмы или история того или иного жанра. Если бы мы обладали достаточно полными описаниями этого рода, то, синхронизируя их во взаимосвязанные пучки, мы могли бы получить картину развития искусства. Однако редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей

задачей построения картины мира, как “точка зрения” Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности.

“Точка зрения” придает тексту определенную ориентированность относительно его субъекта (особенно это явно в случаях с прямой речью). Однако всякий текст вдвинут в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как “тип мировоззрения”, “картина мира” или “модель культуры” (известная разница между этими понятиями в данном случае несущественна).

Но у модели культуры есть своя ориентация, выражающаяся в определенной шкале ценностей, в отношении истинного и ложного, верха и низа. Если представить себе “картину мира” данной культуры как некоторый текст достаточно абстрактного уровня, то эта ориентированность получит выражение в точке зрения этого текста. Тогда возникает вопрос о возможных соотношениях точки зрения текста культуры и точки зрения того или иного конкретного текста (языкового или выраженного другими знаками того же уровня, например рисунка).

При этом отношение “точка зрения - текст” есть всегда отношение “создатель - созданное”. Применительно к литературному тексту - это проблема авторской позиции, “лирического героя” и т.п.; применительно к модели культуры - это комплекс общепило-софских вопросов, касающихся происхождения мира и его разумности. Поскольку отношение ориентированности текста культуры и точки зрения входящих в него конкретных текстов воспринимается как отношение истинности или ложности, то сразу же вырисовывается два возможных отношения: полное совпадение и диаметрально противоположность.

Так, например, средневековая система мышления строила это отношение следующим образом. Общая модель мира мыслилась как заранее существующая, данная и имеющая создателя. Если взять сакральные тексты, как наиболее авторитетные в этой системе, то единство выраженной в них точки зрения с общей ориентированностью культуры достигалось общностью создающего. Создатель мира был одновременно и творцом этих “бог вдохновенных текстов” (или “нерукотворных образов”), а человек-автор был лишь посредником, исполнителем, копиистом и переписчиком, вся заслуга которого сводилась к верности повторения авторитетного

текста. Этим достигалась и истинность, это же был ответ на вопрос: "Откуда автор литературного произведения знает о том, что он описывает?"

Хроника, летопись в средневековой иерархии текстов занимали менее высокое место, чем агиографические произведения, но и здесь наблюдалась сходная картина: имелся некий неподвижный континуум - модель идеальной нормы истории человечества и поведения людей, в которую вписывался реальный текст летописи. И снова единство точки зрения достигалось тем, что летописец излагал не свою личную позицию, а полностью отождествлялся с традицией, истиной и моралью. Только от их имени он мог говорить. Истинным же считалось то, что не принадлежало его личной позиции: отсюда стремление к использованию легенды, народной молвы, не своих рассказов. Летописец приобщается к ним как к данности и, следовательно, к истине.

Представление о тексте как "несотворенном" заставляет автора вводить в большом количестве "речи" от первого лица - выступать не как создатель, а протоколист. Однако это не приводит к избытию точек зрения. Все их можно свести к двум: "правильной", совпадающей с ориентацией всего текста в целом, и "неправильной" - противоположной ему. Рассмотрим с этой точки зрения евангельский текст: "И, приходя, увидел человека, слепого от рождения. Ученики Его спросили у Него: Равви! кто согрешил, он или родители его, что родился слепой? Иисус отвечал: не согрешил ни он, ни родители его, но это для того, чтобы на нем явились дела божии. Мне должно делать дела Пославшего Меня, доколе есть день; приходит ночь, когда никто не может делать. Доколе я в мире, я свет миру". После исцеления слепого: "Тут соседи и видевшие прежде, что он был слеп, говорили: "Не тот ли это, который сидел и просил милостыни?" Иные же говорили: "Это он". А иные: "Похож на него". Он же говорил: "Это я"

Несмотря на то, что в тексте фигурирует несколько персонажей и групп персонажей, фактически, по самой его структуре, возможны лишь три позиции: позиция истины, позиция не истины и позиция перехода от одной к другой ("просветление" и "отступничество"), то есть "точек зрения" возможно лишь две истина и неистина. Это и видно в процитированном тексте.

В древнерусской летописи в связи с этим возникает двойная "истинность" прямой речи. Летописец вводит в свой текст прямую речь как свидетельство "невыдуманного". В этом смысле сам факт

построения повествования в виде прямой речи уже воспринимается как доказательство подлинности. Но содержание этих высказываний также может быть двояким: оно может быть истинным (совпадать по ориентации с общей "моделью мира" текстов) и ложным (прямо противоположным).

Если в былинне разбиение текста на высказывания от первого лица, распределенные между противниками, не меняет ориентированности, единой для всего эпоса точки зрения (князь Владимир называет Калина-царя "собакой", но и сам себя Калин-царь именует так же), то здесь возможны два типа отношения прямой речи к истине: "еще есть право молвил" и "еще ли неправо глагола". Именно это расхождение двух "точек зрения" - всего текста и данного персонажа - создает возможность (только для отрицательных героев) говорить о намерении, - которое всегда *злонамерение* - аналог психологического анализа в текстах более позднего периода ("бе бо ужасался и лесья имея в сердци").

В дальнейшей истории повествовательного художественного текста мы будем еще неоднократно сталкиваться с разными типами соотношения этих двух видов ориентированности.

В качестве позиции, с которой ориентируется картина мира в целом, могут выступать Истина (роман классицизма), Природа (просветительский роман), Народ; наконец, эта общая ориентированность может быть нулевой (это означает, что автор отказывается от оценки повествования). Так, например, поступает Чулков, говоря о знаках горя, которые проявляет его героиня, но отказываясь судить об истинности ее чувств, как и вообще о внутреннем мире своих героев: "Владимира жалела ли об отце, об етом я неизвестен; ибо мне сего не сказывала, а лжи писать я не намерен"

В романтическом повествовании точки зрения микро- и макротекста совмещены в едином неподвижном центре повествования авторской личности. Унифицированность точки зрения становится синонимом романтического субъективизма. Сознательная *задача* построения текста, который, выходя за рамки любой отдельной точки зрения, строился бы по законам свободного пересечения различных субъективных позиций, в русской литературе впервые была поставлена в "Евгении Онегине" Субъективно это воспринималось как движение от романтической поэмы к повествовательному жанру - роману.

Порабощение текста одной точкой зрения мыслится как господство "выражения" над "содержанием", "поэзия". Ей противо-

поставляется “проза” как царство “содержания”, свободное от авторской субъективности. Но показательно, что после того как “поэзия” романтизма обнажила проблему “точки зрения” как стилистико-философского центра текста, движение к “простоте” достигается не отказом от этого завоевания, а усложнением вопроса - утверждением одновременной возможности многих “точек зрения”.

“Евгений Онегин” стал в творчестве Пушкина новым этапом в построении текста. В 1822 году в известной заметке, цитируемой под условным названием “О прозе”, Пушкин отчетливо противопоставил в чисто семиотическом плане выражение и содержание.

Перефразистическая проза (в первую очередь школы Карамзина) осуждается как неправдивая. При этом очень интересно, что строение текста по некоторым (любим) условным правилам отвергается. Структурно организованному тексту (“блестящие выражения”) противопоставляется “простое” содержание, которое мыслится как сама жизнь. А “жизнь” в литературном произведении это неэстетизированная речь, текст, художественно не организованный и поэтому истинный. Но естественно, что любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст. Так возникает задача построения художественного (организованного) текста, который имитировал бы нехудожественность (неорганизованность), создания такой структуры, которая воспринималась бы как отсутствие структуры. Для того чтобы вызвать в читателе ощущение простоты, разговорной естественности языка, жизненной непосредственности сюжета, безыскусственности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известные литературе тех лет. *Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры текста.* При всей очевидной связанности проблемы точки зрения с истинностью функциональное их соединение произошло лишь на определенном историческом этапе. Пока точка зрения текста мыслилась как единственно возможная и зафиксированная на всем его протяжении, то есть вообще не была художественно активной, истинность или ложность высказывания не связывалась с определенной его направленностью. Предполагалось, что некоторые персонажи способны создавать только истинные, в то время как другие только лишь исконно ложные тексты. Так, например, “враг”, “еретик”, “иноверец” в средневековых текстах всегда лгут, незави-

симо от содержания того или иного высказывания. Дьявол всегда "льстец" (то есть обманщик) - это его постоянное качество.

Соединение понятия истинности с некоторой единой, заранее зафиксированной точкой зрения встречается и в современной литературе. Такое построение допустимо в сатире и во всех подчеркнута условных текстах, а также в публицистике. В реалистической психологической прозе оно звучит фальшиво. Приведем один весьма выразительный пример. В рассказе Л.Гумилевского "Фанатики" сталкиваются положительные герои - рабфаковцы с отрицательным - директором столовой АРА мистером Хауером. За мистером Хауером закреплен ломаный русский язык ("Здэсь нэт мэсто политикэ"). Однако неправильность речи свойственна не только монологам героя, но и его мыслям. Внутренняя речь его передается так: "Затянув ремни, он посмотрел в зеркало, вытер одеколоном запекшуюся на губах кровь, подумал: "Этот страна достоин уважения!" Неправильность (в данном случае - неправильность речи в разговоре с *самим собой*) - не отношение некоторых точек зрения, а исконное свойство отрицательного героя.

Проблема точки зрения выкристаллизовалась на пересечении нескольких текстов от первого лица как нескольких систем, обладающих каждая внутри себя истинностью. Не случайно наиболее рано возможность существования нескольких точек зрения в словесном искусстве обнажилась в драме. В прозе этот конфликт нескольких систем прямой речи как нескольких точек зрения отчетливо выразился в эпистолярном романе XVIII века. Новаторским произведением в этом смысле были "Опасные связи" Шадерло де Лакло. Взаимоналожение текстов писем создает принципиально новое представление об истинности: она не отождествляется с какой-либо одной непосредственно выраженной в тексте позицией, а создается пересечением всех их. Текстуально зафиксированные письма образуют несколько групп, из которых каждая - определенный мир, системный внутри себя, со своей внутренней логикой и своим представлением об истине. Каждая из этих групп имеет свою, определенно ей присущую точку зрения. Истина, с авторской позиции, возникает как некоторый надтекстовый конструкт пересечение всех точек зрения. Заданность поведения (например, обольщение или самозащита от него), предвзятость оценок мыслятся как нечто ложное. Истина же - в выходе за ограниченность каждой из этих структур: она возникает вне текста как возможность взглянуть на каждого из героев и на каждый, писан-

ный от первого лица текст с позиции другого (других) героев и других текстов.

Следующий этап в усложнении точки зрения повествования ярко представлен в “Евгении Онегине” Вместо нескольких персонажей, рассказывающих с разных позиций об одном и том же, как у Шадерло де Лакло, появляется автор, который, оперируя разными стилями-как замкнутыми, наделенными фиксированной точкой зрения системами, излагает одно и то же содержание с нескольких стилистических позиций”

Рассмотрим стилистическую структуру двух строф из четвертой главы романа:

XXXIV

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным,
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград.
И впрямь, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена.

XXXV

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),

Тоской и рифмами томим,
 Бродя над озером моим,
 Пугаю стадо диких уток:
 Вняв пенью сладкозвучных строф,
 Они слетают с берегов.

Строфы представляют собой многократное повторение одной и той же ситуации: "Поэт читает свои стихи слушателю" - в стилистически контрастных системах. Каждый из трех членов ситуации ("поэт", "стихи", "слушатель") может трансформироваться.

I	Владимир	оды	Ольга
II	Поэты слезные	творенья	любезные
III	Любовник скромный	мечты	предмет песен и любви, красавица приятно-томная
IV	Я	плоды моих мечтаний	старая няня
V	Я	трагедия	сосед
VI	Я	сладкозвучные строфы	дикие утки

Соответственным образом действие по чтению стихов получает каждый раз особое наименование: "читаю", "душу", "пугаю". Такой же "трансформации" подвергается реакция объекта на чтение:

Ольга не читала их...
 Говорят,
 Что в мире выше нет наград...
 Блажен... хоть, может быть, она
 Совсем иным развлечена...
 Вняв пенью сладкозвучных строф,
 Они слетают с берегов.

Значение этих стихов строится по сложной системе: каждая отдельная лексическая единица получает дополнительный стилистический смысл в соответствии с характером структуры, в которую она включена. Здесь в первую очередь будет играть роль ближай-

шее окружение данного слова. Действие поэта в случаях III и IV охарактеризовано почти одинаково:

Читающий мечты свои...
...Плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю...

Но то, что в случае III это действие связывает “любовника скромного” и “красавицу приятно-томную”, а в IV “я” и “старую няню”, придает одинаковым словам глубоко различное стилистическое значение. “Мечты” в III включены в условно-литературную фразеологическую структуру и соотносятся с IV по принципу ложного выражения и истинного содержания. Точно так же “старая няня” оказывается в аналогичном отношении к “красавице приятно-томной”. Но антитеза “условная поэзия - истинная проза” усложняется тем, что “старая няня” одновременно “подруга юности”, и это сочетание дано не как иронический стык разных стилей, а в качестве однозначной стилистической группы. Вместо антитезы “поэзия - проза” появляется: “ложная поэзия - истинная поэзия” “Поклонник славы и свободы” и его “оды” получают особое значение оттого, что “Ольга не читала их” (в данном случае возникает двунаправленное отношение: равнодушие Ольги раскрывает книжный характер “волнения бурных дум” Ленского, поскольку стих: “Да Ольга не читала их” - звучит как голос трезвой прозы, который в структуре романа неизменно ассоциируется с истиной; но одновременно безусловное поэтическое обаяние “славы и свободы” и “бурных дум” подчеркивает житейскую заземленность Ольги). “Говорят, Что в мире выше нет наград” - сочетание двух эквивалентно уравненных единиц, разгворной и условно-литературной, сопровождается “снижающим” стилистическим эффектом. Однако значения в этих строфах образуются не только синтагматической связью. Расположенные в вертикальных колонках слова воспринимаются как варианты (парадигмы) единых инвариантных значений. Причем ни одно из них не относится к другому как содержание к выражению: они взаимонакладываются, образуя сложное значение. Сама отдаленность и кажущаяся несовместимость таких понятий, как “предмет песен и любви”, “старая няня”, “сосед”, “дикие утки”, при их включенности в один парадигматический ряд, оказывается важным средством семантической

интенсификации. Получается своеобразный семантический супплетивизм, при котором разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдаленные лексемы сближаются в сложной архиединице, но и элементы различных (часто противоположных) стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и к возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве "Евгения Онегина" очевидный и отмечавшийся в литературе факт.

Механизм иронии составляет один из основных ключей стиля романа. Проследим его на нескольких примерах.

XXXVI

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.
Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
"Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир
Под камнем сим вкушает мир"

XXXVII

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеллу посвятил;
И долго сердцу грустно было.

Здесь стилистические сломы образуются не системой трансформаций одного и того же экстрастилистического содержания, а последовательной сменой стилевых аспектов. Первый стих: "И так они старели оба" - демонстративно нейтрален. В нем отмеченным является отсутствие признаков какого бы то ни было поэтического стиля. В стилевом отношении - это стих без точки зрения. Последующие три стиха характеризуются хорошо выдержанной высокой, в духе XVIII века, стилистикой, что конструирует и соответствующую точку зрения: перифразы "отворились двери гроба", "новый он приял венец" (вместо "умер"), лексика "супруг", "приял" - не могли вызвать у читателя Пушкина никаких других художественных переживаний. Однако в следующем стихе торжественные перифразы переведены в другую систему: "...он умер" Стилистика последующих стихов совсем не нейтральна в своем прозаизме. Она составлена из соединения точных прозаизмов, придающих стилю в системе данного построения текста оттенок истинности и, следовательно, поэтичности, которые сочетаются со снижающими стиль элементами. Подробность "в час перед обедом" в сочетании с "отворились двери гроба" вносит несколько комический оттенок архаической деревенской наивности - время смерти отсчитывается от времени еды:

...Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок - верный наш брегет.

Этот же комический эффект создается сочетанием торжественного "оплаканый" - и "своим соседом", поскольку облик деревенского соседа-помещика был для читателя "Евгения Онегина" достаточно недвусмысленным и к тому же был уже обрисован в других строфах той же главы. В свете этого "дети" и "верная жена", оплакивающие покойника, воспринимаются как архаически-торжественный штамп. Все это бросает свет на точку зрения 2-4 стихов. Высокая поэтика XVIII века воспринимается как штамп, за которым стоит архаическое и наивное сознание, провинциальная культура, простодушно переживающая вчерашний день общенационального умственного развития. Однако стих "чистосердечней, чем иной" обнаруживает в архаическом штампе не ложную фразу,

а содержание истины. Оставаясь штампом обязательного в эпитафиях высокого стиля и одновременно неся печать неуклюжего провинциализма, текст не теряет способности быть носителем истины. Стих "Он был простой и добрый барин" вводит совершенно неожиданную точку зрения. Семантическая направленность подразумевает наличие в качестве субъекта этой системы - крепостного крестьянина. Объект (Ларин) является для субъекта текста баринном. И с этой точки зрения Ларин выглядит как "простой и добрый" - этим продолжает очерчиваться контур патриархальных отношений, царящих в доме Лариных. Все эти многократные стилистико-семантические переключения синтезируются в заключительных стихах - в тексте эпитафии, одновременно и торжественной ("Смиранный грешник", "вкушает мир") и комической (ср. "господний раб и бригадир", наивно уравнивающее отношение к земной и небесной власти).

В следующей строфе мы сталкиваемся с новой группой переключений. Условно-паэтическое (в традиции дружеского послания) "своим пенатам возвращенный" сменяется известием о посещении Ленским могилы Ларина. "Соседа памятник" выглядит "смиранным", то есть прозаическим ("смиранный проза") для Ленского (с той наивной точки зрения, которая реализована в эпитафии, он торжествен). "Вдох он пеплу посвятил" ведет нас в мир представлений Ленского, что закономерно завершается репликой "Pooг Yopick!". Ленский строит свое "я" по образцу личности Гамлета и перекодирует ситуацию в систему шекспировской драмы.

Мы убедились на этом примере (аналогичным образом можно было бы проанализировать любые строфы романа), что последовательность семантико-стилистических сломов создает не фокусированную, а рассеянную, множественную точку зрения, которая и становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности. При этом существенным именно для реалистического стиля, стремящегося выйти за пределы субъективности семантико-стилистических "точек зрения" и воссоздать объективную реальность, является специфическое соотношение этих множественных центров, разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур: каждая из них не отменяет других, а соотносится с ними. В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое. Новое значение не отменяет старого, а коррелирует с ним. В итоге этого художественная модель воспро-

изводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации.

Из приведенных примеров видно, что уже в "Евгении Онегине" Пушкин не только монтирует сложную структуру точек зрения, пользуясь приемом рассказа об одном и том же с нескольких стилистических позиций, но и прибегает к другим, более сложным средствам.

Прием многократного пересказа одного содержания с разных точек зрения был удобен, поскольку обнажал для еще неподготовленного читателя сущность писательского метода, но он был слишком полемичным, демонстративным, чтобы сделаться основой стиля, когда он утвердился как норма. Монтаж точек зрения в дальнейшем закрепился в повествовании как смена и позиций, с которых ведется повествование, и описываемых объектов. Наглядный пример такого построения - "Война и мир", вплотную приблизившаяся к монтажным приемам современного кинематографа. Органичность подобного сближения видна на примере "Фальшивого купона" - повести с отчетливо кинематографической структурой смены точек зрения, монтажа планов и т.п.

Наконец, нельзя не остановиться на таком приеме построения точки зрения, сущность которого яснее всего можно проиллюстрировать также кинематографом. Предположим, что оператору надо снять мир глазами какого-либо героя. Вопрос этот неоднократно ставился в кино и теоретически и практически, включая нашу недавнюю попытку А.Хичкока в кинофильме "Очарованный" снять самоубийство в субъективной точке зрения, повернув сначала дуло револьвера прямо на зрителя, а затем дав смену красного, белого и черного цветов на экране.

Многократными опытами доказано, что съемка больших кусков ленты с позиции какого-либо героя приводит не к увеличению чувства субъективности, а, наоборот, к потере его: зритель начинает воспринимать кадры как обычную панорамную съемку. Для того чтобы представить некоторый кинотекст как реализующий точку зрения определенного героя, приходится перемежать (монтировать) кадры, снятые с его субъективной пространственной точки, с кадрами, фиксирующими героя извне, с пространственной точки зрения зрителей ("ничья" точка зрения) или других персонажей.

Подобно этому воспроизведение чьей-либо точки зрения в повествовательном тексте послепушкинской прозы, как правило,

строится в виде некоторой амальгамы, где лингвистические средства выражения точки зрения героя монтируются с точками зрения автора и других персонажей. Так, в "Повестях Белкина" каждый рассказ имеет трех повествователей: лицо, рассказавшее его Белкину (лица эти хотя и закодированы инициалами, но социально и психологически конкретизированы), сам Белкин и Пушкин. Кроме того, в тексте фигурируют герои, которые своей прямой речью часто очень существенно деформируют точку зрения повествования. Рассказ строится так, что каждая из этих точек зрения, присутствуя в нем, по-разному акцентируется в разных частях текста. В пределах одной и той же фразы могут выступать различные точки зрения. Этим создается и акцентация специфики субъективных позиций и объективная "надпозиция" конструктор действительности.

В силу особой роли художественного пространства в создании текста - модели отображаемого объекта - точка зрения очень часто получает в произведении пространственное воплощение. Точка зрения выступает как *ориентированность* художественного пространства. Одна и та же пространственная схема: противопоставление внутреннего, замкнутого (конечного) пространства внешнему разомкнутому (бесконечному) может по-разному интерпретироваться в зависимости от ориентации.

Нас мало избранных, счастливых праздных
(Пушкин)

совмещает точку зрения повествования с внутренним (замкнутым) пространством.

Миллионы - вас. Нас - тьмы, и тьмы, и тьмы
(Блок)

конструирует систему, в которой говорящий совмещен с внешним, разомкнутым миром. В этой связи становится ясно, что художественно активной "точка зрения" может быть только до тех пор, пока обладает активностью ее антисистема - диаметрально противоположная точка зрения.

Проблема точки зрения вносит в текст динамический элемент: каждая из точек зрения в тексте претендует на истинность и стремится утвердить себя в борьбе с противостоящими. Однако, доводя

эту победу до уничтожения противоположной системы, она художественно уничтожает себя. С исчезновением романтизма художественно умерла и полемика с ним. Поэтому, борясь с противосистемами, точка зрения не только уничтожает, но и воскрешает их, активизирует. Так возникла та сложная "многоголосная" структура точек зрения, которая составляет основу современного художественного повествования.

(Печатается по кн.: *Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 5-36, 280-289, 320-335*)

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и речь художественной прозы - одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии - явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б.В.Томашевский, подытоживая свои многолетние разыскания в этой области, писал: "Предпосылкой суждений о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза".

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: "Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т.д.) - обычная проза - литературная проза - стихи в прозе - ритмическая проза - *vers libre* - вольные строфы вольный стих классический стих строгой обязательности".

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице от простоты к сложности - расположение жанров иное: разговорная речь песня (текст+мотив) "классическая поэзия" художественная проза. Разумеется, схема эта весьма приблизительна, но невозможно согласиться с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи (вопрос о *vers libre* будет оговорен отдельно).

На самом деле, соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось "расподобление"

языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось “уподобление”: из этого - уже относительно резко “непохожего” - материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка строилась модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур.

Структурный анализ исходит из того, что художественный прием - не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающим возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т.п.) или уже от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный *vers libre*), с одной стороны, - и в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, - с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором - отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма. В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система “Вновь я посетил...” производила впечатление не отсутствия “приемов”, а максимальной их насыщенности. Но это были “минус-приемы”, система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 году поэтический текст, написанный по общепринятым нормам романтической поэтики, производил более “голое” впечатление, был в большей степени, чем пушкинский, лишен элементов художественной структуры.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, “голый человек”). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен - лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: “В какой ситуации?” Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды - общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу - большая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не

выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит вас своим неприличием.

Со структурной точки зрения, вещественный, набранный типпографскими литерками текст теряет свое абсолютное, самодовлеющее значение как единственный объект художественного анализа. Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение - одно и то же. Текст - один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

В свете сказанного и представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы¹.

Прежде всего следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Употребление в данном случае общих терминов - лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку развиваются до ее возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят прозаическим жанрам, а просто с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как две разновидности одного искусства, а как разные искусства - песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX века, ввиду отсутствия соотнесенности с поэзией, отношение фольклорных и средневековых "прозаических" жанров к разговорной речи. Проза XIX века противопоставлена поэтической речи, воспринимаемой как "условная", "неестественная", и движется к разговорной стихии. Процесс этот - лишь одна из сторон эстетики, подразумевающей, что сходство с жизнью, движение к действительности - цель искусства.

"Проза" в фольклоре и средневековой литературе живет по иным законам: она только что родилась из недр общеразговорной

¹ Мы используем в данном случае материал истории русской литературы, но в принципе нас интересует сейчас не специфика национально-литературного развития и даже не историческая его типология, а теоретический вопрос соотнесения поэзии и прозы.

стихии и стремится от нее отделиться. На этой стадии развития литературы рассказ о действительности еще не воспринимается как искусство. Так, летопись не переживалась читателями и летописцами как художественный текст, в нашем наполнении этого понятия.

Структурные элементы: архаизация языка в житийной литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчеркнутая условность повествовательных приемов, строгое следование жанровому ритуалу - создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии "обычного языка"

Не касаясь сложного вопроса о месте прозы в литературе XVIII - начала XIX века, отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третиговала роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все еще то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр, выходящий за пределы изящной словесности¹, то считалась чтивом, рассчитанным на нетребовательного и эстетически невоспитанного читателя.

Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и о не-поэзии. За этим стоит эстетика "жизни действительной" с ее убеждением, что источник поэзии - реальность. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза - явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + "минус-приемы" поэтически

¹ Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х годов считала "Историю государства российского" Карамзина, "Опыт истории налогов" Н.Тургенева и "Опыт теории партизанского действия" Д.Давыдова.

условной речи. И снова приходится заметить, что в данном случае прозаическое литературное произведение не равно тексту: текст - лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В дальнейшем возможно складывание художественных нормативов, позволяющих воспринимать прозу как самостоятельное художественное образование вне соотношения ее с поэтической культурой. В определенные моменты литературного развития складывается даже обратное отношение: поэзия начинает восприниматься на фоне прозы, которая выполняет роль нормы художественного текста.

В связи с этим уместно отметить, что в свете структурного анализа художественная простота раскрывается как нечто противоположное примитивности. Отнюдь не любовь к парадоксам заставляет утверждать, что художественная простота сложнее, чем художественная сложность, ибо возникает как упрощение последней и на ее фоне. Таким образом, анализ художественных структур словесного искусства естественно начинать с поэзии как наиболее элементарной системы, как системы, чьи элементы в значительной мере получают выражение в тексте, а не реализуются в качестве "минус-приемов". При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе.

Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который дает нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой весь объем понятия "словесное искусство" и контрастно соотнесенную (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной нехудожественной (с точки зрения человека той поры) речи.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется на два фона: поэзию предшествующего периода - по принципу контраста - и "обычную" нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения.

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но соотнесенные художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлюще, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение, как "реализм". Определение простоты произведения искусства представляет большие трудности. И все же в рабочем порядке оно

необходимо для выявления специфики прозы. При этом весьма существенна оценочная сторона вопроса.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве весьма поздно. Произведения древнерусской литературы, поражающие нас своей простотой, совсем не казались такими современникам. Кирилл Туровский считал, что “летописцы и песнотворцы” “прислушиваются к рассказам” обычных людей, чтобы пересказать их потом “в изящной речи” и “возвеличить похвалами”¹, а Даниил Заточник так изображает процесс художественного творчества: “Вострубим убо братие, аки в златоконанную трубу, в разум ума своего и начнем бити в сребренные органы во известие мудрости, и ударим в бубны ума своего”². Представление об “украшенности” как необходимом знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто “сделанное” модель), присуще многим исторически ранним художественным методам. Это же применимо и к истории возрастного развития: для ребенка “красиво” и “украшено” почти всегда совпадает. Ту же черту можно отметить и в современном эстетически неразвитом “взрослом” вкусе, который всегда рассматривает красоту и пышность как синонимы. (Из сказанного, конечно, нельзя вывести обратного силлогизма о том, что всякая пышность уже сама по себе - свидетельство эстетической невоспитанности.)

Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе и неизменно связано с отказом от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства “украшенного”, память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал его текст на фон, в котором эти “приемы” были бы реализованы. Таким образом, если “украшенная” (“сложная”) структура реализуется главным образом в тексте, то “простая” в значительной степени за его пределами, воспринимаясь как система “минус-приемов”, нематериализованных отношений (эта “нематериализо-

¹ Творения <...> Кирилла Туровского” Киев, 1880. С. 60.

² Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII веков и их переделкам. Л., Изд. АН СССР, 1932. С. 7.

ванная" часть вполне реальна и в философском, а не бытовом значении слова - вполне материальна, входит в материю структуры произведения). Следовательно; в структурном отношении простота - явление значительно более сложное, чем "приукрашенность" В том, что сказанное - не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займется анализом прозы Марлинского или Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана - с другой. (В данном случае речь идет не о сравнительном художественном качестве, а о том, что изучить художественную природу произведения в первом случае, конечно, значительно легче).

Но отсюда же вытекает и то, что понятие "простоты", типологически вторичное, исторически очень подвижно, зависит от системы, на которую проецируется. Понятно, например, что мы, невольно проецируя творчество Пушкина на уже известную нам реалистическую традицию от Гоголя до Чехова, воспринимаем "простоту" Пушкина иначе, чем его современники.

Для того чтобы ввести понятие простоты в определенные измеримые границы, придется определить еще один, тоже внетекстовой, компонент. Если в свете сказанного выше простота выступает как "не-сложность" - отказ от выполнения определенных принципов ("простота \longleftrightarrow сложность" - двуединая оппозиционная пара), то вместе с тем создание "простого произведения" (как и всякого другого) есть одновременно стремление к выполнению некоторых принципов (реализация замысла может рассматриваться как интерпретация определенной абстрактной модели моделью более конкретного уровня). Вне учета отношения текста художественного произведения к этой идеальной модели простоты (куда войдут и такие понятия, как, например, "граница возможностей искусства") сущность его останется непонятной. Не только "простота" неореалистического итальянского фильма, но и "простота" некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

Из сказанного ясно, что искусственно моделировать "сложные" формы искусства будет значительно более просто, чем простые.

В истории литературы параллель между прозой и художественной простотой проводилась неоднократно.

"Точность и краткость - вот первые достоинства прозы, - писал Пушкин, критикуя школу Карамзина. - Она (проза. Ю.Л.)

требует мыслей и мыслей - без них блестящие выражения ни к чему не служат"

Белинский, определивший в "Литературных мечтаниях" господство школы Карамзина как "век фразеологии", в обзоре "Русская литература в 1842 г." прямо поставил знак равенства между терминами "проза", "богатство содержания" и понятием художественного реализма.

"И что бы, вы думали, убило наш добрый и невинный романтизм <...>? Проза! Да, проза, проза и проза <...>. Мы под "стихами" разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки <...> Так, например, "Руслан и Людмила", "Кавказский пленник", "Бахчисарайский фонтан" Пушкина - настоящие стихи; "Онегин", "Цыганы" "Полтава" "Борис Годунов" - уже переход к прозе, а такие поэмы, как "Сальери и Моцарт", "Скупой Рыцарь", "Русалка" "Галуб" "Каменный гость", - уже чистая беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами <...> мы под "прозою" разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности"

Сказанное Пушкиным и Белинским нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий - оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ранг художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Исторически и социально обусловленное понятие простоты сделало возможным создание моделей действительности в искусстве, определенные элементы которых реализовывались как "минус-приемы".

Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет диалектически взглянуть на проблему границы этих явлений и эстетическую природу пограничных форм типа *vers libre*. Здесь складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности ("поэзия ритмически организованная речь, проза - обычная речь"), неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что опре-

деленной границы между стихами и прозой провести, вообще, невозможно. Б.В.Томашевский писал: "Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты <...> Законно говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях". И далее: "А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным проблемам стиха и прозы, то их утверждения: "это стих", "нет, это рифмованная проза" - вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам.

Из всего этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы"

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбегаун. Исходя из представления о том, что стих - это упорядоченная, организованная, то есть "несвободная речь", он объявляет само понятие *vers libre* логической антиномией. К этой же точке зрения присоединяется и М.Янакиев: "Свободный стих" (*vers libre*) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховедению следует заниматься и наимездательнейшим "несвободным стихом". М.Янакиев считает, что таким образом может быть вскрыта "пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация" Цитируя стихотворение Елизаветы Багряной "Клоун говорит", автор заключает: "Общее впечатление как от художественной прозы <...> Рифмованное созвучие *местата-земята* недостаточно, чтобы превратить текст в "стих". И в обыкновенной прозе время от времени встречаются подобные созвучия" Но подобная трактовка "осязаемой, материальной стиховой организации" оказывается в достаточной степени узкой. Она рассматривает только текст, понимаемый, как "все, что написано". Отсутствие элемента в том случае, когда он в данной структуре невозможен и не ожидается, приравнивается к изъятию ожидаемого элемента, отказ от четкой ритмичности в эпоху до возникновения стиховой системы - к отказу от нее после. Элемент берется вне структуры и функции, знак - вне фона. Если подходить так, то *vers libre*, действительно, можно приравнять к прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения Й.Грабака в его статье "Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах" Й.Грабак исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что подобное соотношение существует отнюдь не всегда, равно как не всегда можно провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя Й.Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, "которая связана только грамматическими нормами", однако далее он исходит из того, что современное эстетическое переживание прозы и поэзии взаимно проецируются и, следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-иному ставит Й.Грабак вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет "о случаях, когда граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность". И далее: "Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза" Именно вследствие этого граница, существующая между свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие "прием" заменяется диалектическим - "структурный элемент и его функция". А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с позитивными, но и с негативными элементами структуры.

Современная молекулярная физика знает понятие "дырки", которое совсем не равнозначно простому отсутствию материи. Это - отсутствие материи в структурном положении, подразумевающим ее присутствие. В этих условиях "дырка" ведет себя настолько материально, что можно измерить ее вес, - разумеется, в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о "тяжелых" и "легких" дырках. С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду. А из этого следует, что понятие "текст" для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для линг-

виста. Если приравнять его понятию "реальная данность художественного произведения", то необходимо учитывать и "минус-приемы" "тяжелые" и "легкие дырки" художественной структуры.

Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное - всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула "нашедших графическое выражение" не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется, наряду с внутритекстовыми конструкциями и отношениями, выделить внетекстовые как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя стихов Маяковского вдвинут в сложные общие структуры, внетекстовая часть его произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но эти связи имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи лишь частично - в их отношении к тексту. Залогом научного успеха при этом явится строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу большей сложности прозы, сравнительно со стихами, является вопрос о трудности построения порождающих моделей¹. Совершенно ясно, что стиховая модель будет отличаться большей сложностью, чем общеязыковая (вторая

¹ Порождающая модель - правила, соблюдение которых позволяет строить правильные тексты на данном языке. Построение порождающих правил в поэтике - одна из дискуссионных проблем современной науки.

войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст - задача несравненно более трудная, чем моделировать стихотворный.

И. Грабак бесспорно прав, когда, наряду с другими стиховедами, например Б.В.Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание "вдвигает" предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к И.Грабаку, когда он пишет: "Могут возразить, например, что П.Фер или М.Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой"

ПРИРОДА ПОЭЗИИ

Итак, когда спрашивают: "Зачем нужна поэзия, если можно говорить простой прозой?" - то неверна уже сама постановка вопроса. Проза не проще, а сложнее поэзии. Зато возникает вопрос: зачем определенную информацию следует передавать средствами художественной речи? Этот же вопрос можно поставить и иначе. Если оставить в стороне другие аспекты природы искусства и говорить о передаче информации, то имеет ли художественная речь некое своеобразие сравнительно с обычным языком?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки о литературе. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных стиховедческих трудов, получивших международное признание, лежат исследования русской школы стиховедов, ведущей свое начало от А.Белого и В.Я.Вржесова и давшей таких ученых, как В.В.Томашевский, Б.М.Эйхенбаум, Р.О.Якобсон, В.М.Жирмунский, Ю.Н.Тынянов, М.П.Штокмар, Л.И.Тимофеев, С.М.Вонди, Г.А.Шенгели.

Традиция эта получила широкое международное развитие в трудах зарубежных ученых, в первую очередь в славянских странах К.Тарановского, Й.Левого, М.-Р.Майеновой, Л.Пшеловской, А.Вержбицкой, И.Ворончака, Э.Когутиньской и др.

Последнее десятилетие принесло новую активизацию стиховедческих штудий в Советском Союзе. Появились статьи

А.Квятковского, В.Е.Холшевникова, П.А.Руднева, Я.Пыльдяэ и др. Разыскания группы акад. А.Н.Колмогорова (А.Н.Кондратов, А.А.Прохоров и др.) обогатили науку рядом точных описаний метро-ритмических структур отдельных поэтов. Особенно следует выделить отличающиеся широкой семиотической перспективой работы М.Л.Гаспарова.

То, что исследование стиха, в первую очередь на низших уровнях, продвинулось столь значительно, нельзя считать случайностью. Именно эти уровни в силу отчетливой дискретности единиц, их формального характера и возможности оперировать большими для литературоведения цифрами оказались удобным полем для применения статистических методов с их хорошо разработанным математическим аппаратом. Привлечение широкого статистического материала позволило создать такие труды, как классическое исследование К.Тарановского о русских двусложных размерах, а применение точного математического аппарата позволило построить убедительные модели наиболее сложных ритмических структур, присущих поэзии XX века.

Однако переход к следующей стадии, например опыты создания частотных словарей поэзии, убедительно показал, что при переходе к материалу высоких уровней - при резком увеличении семантической элементов и сокращении их количества - возникает необходимость дополнения статистических методов структурными.

Дальнейшее движение вперед науки о стихе требует разработки общих проблем структуры поэтического произведения. Таким образом заполнится пустота между изучением низших стиховых уровней и также весьма разработанной проблематикой истории литературы.

Наука начинается с того, что мы, взглядываясь в привычное и, казалось бы, понятное, неожиданно открываем в нем странное и необъяснимое. Возникает вопрос, ответом на который и призвана явиться та или иная концепция. Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть.

Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его элементов. На их сочетаемость накладываются определенные огра-

ничения, которые и составляют правила данного языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более “несвободным” чем обычная разговорная речь. Известно, что “из песни слова не выкинешь”. Кажется бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте¹, а информативность его должна при этом резко снижаться. Если смотреть на поэзию как на обычный текст с наложенными на него дополнительными ограничениями (а с определенной точки зрения такое определение представляется вполне убедительным) или же, перефразируя ту же мысль в житейски упрощенном виде, считать, что поэт выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, то поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной - она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью.

Однако опыты показывают противоположное. Венгерский ученый Иван Фюлодь, проводивший специальные эксперименты, пишет: “Несмотря на метр и рифму, в стихотворении Эндре Ади 60% фонем надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей - лишь 33%. В стихотворении лишь 40 звуков из ста, а в газетной передовице - 67 оказались избыточными, лишены информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков для того, чтобы угадать остальные 71”.

Приведенные здесь данные согласуются и с непосредственным читательским чувством - мы ведь замечаем, что небольшое по объ-

¹ Избыточность - возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

ему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста¹.

Итак, информативность текста в поэзии растет, что на первый взгляд расходится с основными положениями теории информации.

Решить эту проблему, понять, в чем источник культурной значимости поэзии, значит ответить на основные вопросы теории поэтического текста. Каким образом наложение на текст дополнительных - поэтических - ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста?

Попыткой ответа на этот вопрос является вся предлагаемая читателю книга. Забегая вперед, можно сказать, что в не-поэзии мы выделяем:

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не имеют и обретают его лишь в результате соотнесения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.

2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, то есть соотнесенные с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, то есть имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.

* 2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Таким образом, некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнести данный текст к поэтическим, как количество значимых элементов в нем получает способность расти.

¹ Прделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой: "О вкусах не спорят".

Однако усложняется не только количество элементов, но и система их сочетаний. Ф.де Соссюр говорил, что вся структура языка сводится к механизму сходств и различий. В поэзии этот принцип получает значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными. Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще. Он образует то "сцепление" эпизодов (для прозы наиболее значим сюжетный уровень), о котором писал Л.Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л.Н.Толстой писал о главной мысли "Анны Карениной": "Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю" Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная идея реализует себя через "сцепление" - структуру - и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. Толстой пишет: "... для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и по тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений".

Определение "форма соответствует содержанию", верное в философском смысле, далеко не достаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю.Н.Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность:

“Форма+содержание=стакан+вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статистический признак, тесно связанный с пространственностью”

Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее представить связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немислима вне ее физической структуры, является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является: Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План - идея архитектора, структура здания - ее реализация. Идейное содержание произведения - структура. Идея в искусстве - всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немислима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею.

Стихотворение - сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания. Мы постараемся показать справедливость этого положения применительно к таким “формальным” понятиям, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее информации, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. Вряд ли кто-либо высказал бы удовлетворение конструкцией светофора, который информационное содержание в три команды: “можно

двигаться”, “внимание”, “стой” - передавал бы двенадцатью сигналами.

Итак, стихотворение сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание. Более того: как мы постараемся показать, семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие ее в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимаемая по частям в процессе говорения. Речь - цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, соотносится с существующей вне времени системой языка. Эта соотнесенность определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка каждого языкового знака - однократный акт, характер которого предопределен соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего.

Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве - она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст - не только стихотворный, но и прозаический - теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Повтор в художественном тексте это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как ан-

титеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы является аналогия - выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы имеем дело с различными ее элементами, но сам структурный принцип сохраняется.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) вместе с тем и операционный принцип ее анализа.

(Печатается по кн.: *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста*, Л., 1972. С. 23-39)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основные работы Ю.М.Лотмана

Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века). СПб., 1994.

Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследство декабристов. Л., 1975.

Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992-1993. (Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры; Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII - первой половины XIX вв.; Т. 3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других видов искусств. Механизмы культуры.)

Декции по структуральной поэтике. Тарту, 1964; или в кн.: Ю.М.Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа. М. 1994.

Литературная биография в историко-литературном контексте // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 683. Тарту, 1986.

Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1; 1973. Вып. 2.

Структура художественного текста. М., 1970.

Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

Символ в системе культуры: Сб. статей. Тарту, 1987.

Степанов Ю.С. Семиотика. М., 1971.

Труды по знаковым системам. Тарту, 1964-1994. Т. 1-23.

Успенский Б.М. Избр. соч.: В 2-х т. М. 1994.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.

О структурно-семиотическом направлении в литературоведении

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Из предыстории советских работ по структурной поэтике // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 198. Труды по знаковым системам, 3. Тарту, 1967.

Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Ю.М.Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Библиографии

Библиографический указатель изданий по семиотике Тартуского ун-та (1964-1992) // Ю.М.Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Киселева Л. Список трудов Ю.М.Лотмана // Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 3. Таллинн, 1993.

Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992.

ВОПРОСЫ ПО ТЕМЕ

1. Структурно-семиотическое описание искусства как языка культуры.
2. Что такое "вторичная моделирующая система" и чем она отличается от "первой"?
3. Как понимать мысль Лотмана о тождественности поэтического текста иконическому знаку?
4. Что такое "художественный код"?
5. Что такое "оппозиция"? Основные типы оппозиций, методы использования ее в анализе художественного текста.
6. Что такое "синхрония" и "диахрония" структуры текста, их взаимоотношения?

7. Объясните связь между концепцией "типичности" в социологическом подходе и понятием об "авторском коде" в терминологии Тартуской школы.

8. Теоретические основания, с которых Ю.М.Лотман критикует "школьное преподавание литературы" (художественное произведение - это "идейное содержание" плюс "художественные особенности").

9. Как образуется значение в поэтическом тексте?

10. Чем отличаются и в чем совпадают игра и искусство?

11. Что такое "точка зрения текста", основные типы?



- Булгаков С. Н.* Философия имени. Париж, 1953.
- Веллек Р., Варрен О.* Теория литературы. М., 1980.
- Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
- Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. М., 1979.
- Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926. Л., 1928.
- Жирмунский В.М. Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990.
- Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
- Жолковский А., Щеглов Ю.* Поэтика выразительности. Вена, 1980.
- Иванов Вяч.* Символика эстетических начал // По звездам. СПб., 1909.
- Кассан Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
- Лихачев Д.С.* Литература-реальность-литература. Л., 1981.
- Лихачев Д.С.* О филологии. М., 1989.
- Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987.
- Мандельштам О.* О природе слова. М., 1922.
- Манн Ю.В.* Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.
- Маркович Г.* Основные проблемы науки о литературе. Пер. с польск. М., 1980.
- Медведев П.* В лаборатории писателя. Л., 1971.
- Реизов Б.Г.* История и теория литературы. Л., 1986.
- Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990.
- Скафтымов А.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского гос. ун-та. Т. 1. Вып. 3. Саратов, 1923.
- Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924.
- Фарыно Е.* Введение в литературоведение: В 3-х ч. Катовице, 1978.
- Шестов Л.* Добро и зло в учении Л.Толстого и Ф.Ницше. СПб., 1907.
- Шкловский В.Б.* Избранное: В 2-х т. М., 1983.

Шпет Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.

Методы анализа литературного произведения

Анализ литературного произведения: Сб. статей. Л., 1976.

Гершензон М.О. Видение поэта. М., 1918.

Гершензон М.О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1926.

Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926.

Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.

Горнфельд А.Г. Муки слова. СПб., 1906.

Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916.

Григорян А.П. Анализ структуры литературного произведения. Ереван, 1984.

Зельцер Л.З. Символ инструмент анализа художественного произведения. Владивосток, 1990.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Методология анализа литературного произведения: Сб. статей. М., 1988.

Методология анализа литературного процесса. М., 1989.

Проблемы деривации. Семантика и поэтика. Пермь, 1991.

Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя. М., 1981.

Художественный текст: онтология и интерпретация: Сб. статей. Саратов, 1992.

Чудаков А.П. Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях мира писателя.) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973.

Чудаков А.П. Слово - вещь - мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Эстетическая природа художественного текста, типы его изучения и их методологическая интерпретация: Тезисы докладов междунар. Конф. СПб., 1993.

Обзоры современных литературоведческих школ

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.
Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Литература и искусство в системе культуры: Сб. статей. М., 1988.

Нефедов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988.

Теоретические направления и конфронтации. 1920-1980. М., 1990.

Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX вв. М., 1988.

Систематизация видов искусства

Каган М.С. Морфология искусства. М., 1972.

Шпет Г.Г. Литература // Труды по знаковым системам, 15. Тарту, 1982.

Проблемы рецепции литературного произведения

Зоркая Н.М. Предполагаемый читатель, структура текста и восприятия // Чтение: проблемы и разработки. М., 1985.

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.

Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895.

Шкловский В.Б. Матвей Комаров - житель города Москвы. М., 1929.

Вузовские пособия по литературоведению

Введение в литературоведение: Учебник для студентов: 3-е изд. М., 1988.

Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1. Тарту, 1970.

Хализев В.Е. Вузовская теория литературы: вчера, сегодня, завтра // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1992. № 6.

Хализев В.Е. Теория литературы: Учебно-методическое пособие. М., 1991.

Чернов И. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.

Современная литературоведческая компаративистика

Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.

Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.

Современные концепции компаративистики и сравнительного изучения литератур. М., 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
1. Эстетическая концепция Н.А. Бердяева.....	24
2. Марксистское, социологическое (социально-генетическое) и вульгарно-социологическое литературоведение.....	76
3. Эстетическая концепция П.А. Флоренского.....	105
4. "Формальная школа". Теоретические концепции Московского лингвистического кружка и ОПОЯЗа.....	146
5. Теория литературы В.В. Томашевского.....	190
6. Ю.Н. Тынянов и его концепция "литературного факта".....	239
7. Р.О. Якобсон и Пражский лингвистический кружок.....	283
8. Теоретическое наследие М.М. Бахтина.....	342
9. Тартуско-московская школа. Структуральная поэтика Ю.М. Лотмана.....	389
Приложение.....	468

Константин Абрекович Баршт

**РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
XX ВЕКА**

*Учебное пособие
В двух частях*

Часть 2

Редактор *Н.Л.Товмач*
Оригинал-макет *О.В.Гурдовой*

ЛР № 021216 от 29.04.96 г.

Подписано в печать 23.10.97 г. Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать
офсетная. Объем: 29,75 уч.-изд.л.; 29,75 усл.печ.л.

Тираж 500 экз. Заказ № 229.

Издательство РГПУ им. А.И.Герцена. 191186, С.-Петербург,
наб. р.Мойки, 48

РГП РГПУ им. А.И.Герцена. 191186, С.-Петербург,
наб. р. Мойки, 48