

ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
ФОРМЫ

A C A D E M I A

ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
ФОРМЫ

СБОРНИК СТАТЕЙ
О. ВАЛЬЦЕЛЯ, В. ДИБЕЛИУСА
К. ФОССЛЕРА, А. ШПИТЦЕРА

ПЕРЕВОД ПОД РЕДАКЦИЕЙ
И С ПРЕДИСЛОВИЕМ
В. ЖИРМУНСКОГО

«А С А Д Е М І А»
ЛЕНИНГРАД
1 9 2 8

Обложка работы
Алексея УШИНА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современная наука о литературе развивается в Германии под знаком реакции против узко-филологических интересов, господствовавших в школьном литературоведении второй половины XIX века. В центре научных интересов нового поколения исследователей стоят проблемы историко-литературного синтеза — культурно-философского, эстетического, социологического ¹⁾. При этом проблемы культурно-философские (. geistes geschichtliche Synthese*) несомненно пользуются преимущественным вниманием молодого поколения, что вполне объясняется старинными традициями развития гуманитарных наук в Германии, сохранявших тесную связь с философией вообще и специально — с философией культуры. Однако, за последние годы проблемы художественной формы становятся также предметом оживленного интереса, правда — далеко не в той степени, как это наблюдалось еще недавно в русском литературоведении. Следует отметить, что проблемы такого рода не являются новостью для немецкой нации. Изучение вопросов метрики, стилистики, теории литературных жанров и т. п., ориентированное на богатое наследие античной поэтики и риторики, на всем протяжении XIX века продолжало оставаться предметом интереса специалистов — филологов, воспитывавшихся в традициях филологии классической. С другой стороны, общие вопросы искусствознания и эстетики охотно разрабатывались немецкими философами (от Шел-

¹⁾ Подробнее см. в статье: В. Жирмунский, „Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии“ (в сборнике „Поэтика“, вып. II, Лгрл, „Academia“, 1927).

лингвистике и Гегеля—до Фолькельта и Липпса) на конкретном материале поэтических произведений. Для нашего времени характерно, однако, принципиальное заострение этих проблем в связи с общим методологическим кризисом в истории литературы и лингвистике и пересмотром принципов построения синтетического литературоведения.

1. Как принципиальный защитник художественно-исторического метода, на первом месте должен быть назван в Германии проф. Оскар Вальцель. В свое время он выступил с теоретическим обоснованием новых задач историко-литературного синтеза („Analytische und synthetische Literaturforschung“, см. 9). Его первые работы (1—2) посвящены истории немецкого романтизма, в особенности, кружку иенских романтиков, и выдвигают вопросы философско-исторические, но преимуществу: Вальцель устанавливает здесь основные этапы эволюции романтического мировоззрения, в его отношении к эпохе „бури и натиска“ и философскому идеализму Канта и Фихте. В последний период своей деятельности Вальцель занимается почти исключительно проблемой литературной формы. Свои общие взгляды на этот новый круг вопросов он наметил в брошюрах „Сравнительное изучение искусств“ (1907) и „Проблема формы в поэзии“ (1919) (6—7, русский перевод см. 6-а). В обширном методологическом исследовании „Содержимое и облик поэтического произведения“ (8) он подводит итог методологическим исканиям современного немецкого литературоведения и своим собственным работам в этой области. В двух сборниках он объединил ряд более специальных статей по вопросам эстетики и поэтики: о формальных особенностях романа и новеллы, о буржуазной драме, о лейтмотивах в поэзии, о форме времени в лирическом стихотворении и т. д. (2-а, 9). Из этих сборников заимствованы статьи, напечатанные ниже.

К вопросам литературной формы Вальцель подходит с иной точки зрения, чем русские представители т. н. „формального метода“. В истории русского формализма существенную роль играло сближение поэтики с лингвистикой; Вальцель, напротив, подходит к разрешению художественно-исторических проблем, опираясь на общее искусствознание и эстетику, или стремится использовать при изучении словесных искусств методо-

логические выводы, полученные на материале искусств изобразительных и музыки, которые, будучи более дифференцированными в техническом отношении, чем словесное искусство, подсказывают исследователю поэтических произведений систему понятий и терминов, вполне пригодную для его специальных задач. Этот новый принцип исследования он называет „сравнительным изучением искусств“ („Wechselseitige Erhellung der Künste“).

Особенно значительное место в художественно-исторических работах Вальцеля занимают вопросы типологии литературных стилей. Изучение типологических противоположностей мировоззрения и стилей является в настоящее время в Германии особенно актуальной темой философско-исторических исследований. На рубеже XVIII и XIX в. в. была выдвинута впервые типологическая антитеза „классицизма“ и „романтизма“, сформулированная с эстетической точки зрения, как противоположность искусства прекрасного и характерного (Молодой Гете), наивного и сентиментального (Шиллер), объективного и интересного (Фр. Шлегель), пластического и живописного (Авг. Шлегель). В современном немецком искусствоведении особенно большое влияние имели идеи Вельфлина (H. Wölfflin „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, М. 1915), который, на основании сравнительного анализа произведений изобразительных искусств XVI и XVII в.в., установил противоположность между стилем Ренессанса и Барокко, сведя ее к следующим пяти основным категориям: 1) стиль линейный и живописный; 2) плоскостной и глубинный; 3) закрытая и открытая форма; 4) множество и единство элементов; 5) абсолютная и относительная ясность. С другой стороны, В. Воррингер, в книге о готике (W. Worringer „Formprobleme der gotik“, М. 1911) противопоставил друг другу античный и готический стиль, причем в последнем он усматривал выражение германской воли к форме, проявляющейся также в эпоху Барокко в преобразовании традиции классического Ренессанса. Наконец, известный философ Г. Зиммель в исследовании о Рембрандте. (G. Simmel „Rembrandt“, Lpz., 1916) сравнивает немецкую манеру в портретах этого художника с романской манерой художников итальянского Возрождения. Эти общие категории стиля, установленные на материале изобразительных искусств, применяются

Вальцелем для определения стилевых особенностей искусства словесного, при сравнении лирического стихотворения Петrarки и Гете, или драматической архитектоники Расина и Шекспира. Вальцель устанавливает два стилевых типа германского искусства в противоположность классическому стилю искусства романских народов: готический стиль древне-германской поэзии, немецкого барокко, Клопштока и современных экспрессионистов, с одной стороны, и немецкий стиль Гете и Рембрандта, с другой. Художественная актуальность этих теоретических построений заключается в попытке обосновать и оправдать особый национально-германский тип художественного совершенства, принципиально отличный от „классического“ идеала романских народов.

При таком понимании проблемы стиля устанавливается тесная связь между результатами эстетического и философско-психологического анализа поэтического произведения или, пользуясь терминологией самого Вальцеля, между „содержимым“ (Gehalt) и „обликом“ (Gestalt) произведения: этими словами Вальцель заменяет старые термины „содержание“ (Inhalt) и „форма“ (Form). Для Вальцеля „облик“ всегда является внутренне необходимым выражением данного „содержимого“. Связь между „содержимым“ и „обликом“, мировоззрением и стилем, показана Вальцелем с особой убедительностью в его истории немецкой литературы XIX—XX вв. (11; русский перевод см. 11-а). Изменение поэтической техники на протяжении всего XIX века изображается автором, как постепенное утончение в осуществлении реалистического задания возможно более точного воспроизведения действительности (Treffkunst): оно протекает в смене стилей реализма, натурализма, импрессионизма, против которых выступает в XX в., как реакция, новейшее направление— экспрессионизм, выдвигающий понимание искусства, как свободного творчества. С этим связано изменение философского восприятия жизни, мировоззрения, проходящее в соответствующие эпохи через аналогичные стадии позитивизма („наивного реализма“), субъективного психологизма („феноменалистического“ релятивизма) и завершающееся в новейшее время идеалистической реакцией. В последней книге Вальцеля, посвященной немецкой литературе эпохи классицизма и романтизма (12), де-

ляется попытка применить тот же методологический принцип.

2. Теория художественной прозы разрабатывается в Германии со времени Шпильгагена, впервые поставившего вопрос об особенностях романа, как литературного жанра. В начале XX века к этому вопросу возвращается Риман в специальном исследовании, посвященном „Технике романа у Гете“ (Riemann „Goethes Romantchnik“, 1902). С тех пор в целом ряде мелких и крупных исследований по роману и новелле накопились разнообразные частные наблюдения о группировке действующих лиц в повествовании, о приемах обрамления и роли рассказчика, о формах времени в рассказе и мн. др. Среди них книга проф. В. Д и б е л и у с а. „Искусство романа в Англии“ (2) является первым и до сих пор единственным опытом систематического обследования морфологической эволюции литературного жанра на протяжении большой исторической эпохи (XVIII и первой половины XIX века). В вводной теоретической главе, которая печатается ниже, Дибелиус дает систематическую классификацию структурных элементов романа, которая положена им в основу описания художественной техники отдельных романистов. Сопоставление индивидуальной манеры ряда авторов дает возможность установить элементы литературной традиции—шаблонные характеры, ситуации, повествовательные мотивы, композиционные схемы, а также видоизменение, дифференциацию и индивидуализацию или новое использование этих традиционных элементов (напр., изменение сюжетной функции шаблонного характера и т. п.). Основная проблема эволюции английского романа заключается, по мнению Дибелиуса, в борьбе двух конструктивных типов: старого романа приключений (тип Дефо) и нового романа характеров (тип Ричардсона), т. е. авантюрного и психологического жанра. В середине XVIII века эти жанры вступают в сложное взаимодействие (Фильзинг, Гольдсмит); осложнение вносят новые побочные линии—пародийный роман (Стерн), роман тайны (Вальполь, Рэдклиф, Луис). Синтез достигается в XIX в. различными путями (В. Скотт, Диккенс). Диккенсу Дибелиус посвятил отдельную монографию (3). Он рассматривает творчество этого писателя на фоне общественных отношений эпохи. Литературная традиция сталкивается с новыми

темами, обусловленными изменениями общественных отношений. В своих последних работах Дибелиус примыкает к социологическому направлению, очень ярко представленному в Германии среди исследователей английской литературы ¹⁾.

3. Проблемы литературной формы выдвигаются также в процессе эволюции современной лингвистики, которая, в своей попытке преодолеть грамматический схематизм сравнительного языкознания старой школы, нередко ориентируется на эстетико - психологическое изучение языка и таким образом сближается со стилистикой. В Германии наиболее авторитетным представителем новой лингвистики, культурно - психологической и эстетической, является проф. Карл Фосслер.

Как историк литературы, Фосслер известен целым рядом выдающихся трудов о провансальских трубадурах и Данте, о Леопарди и итальянской литературе XIX в., о Расине, Лафонтене и др. (см. 1—16). В своей историко-литературной манере он приближается к представителям культурно-философского направления; центром внимания Фосслера является поэтическая личность, творческий облик художника, на фоне духовной культуры его времени.

Как лингвист, Фосслер выступил в начале нового века с теоретической критикой господствовавшего в то время „младо-грамматического направления“ (Позитивизм и идеализм в языкознании“, 1904, 17; „Язык как творчество и развитие“, 1905, 18). Свои положительные взгляды он изложил в статьях, объединенных впоследствии в сборниках „Философия языка“, 1923 (20) и „Дух культуры в языке“, 1925 (21). В книге „Культура Франции в отражении развития языка“, 1903 (19) он дал пример применения этих идей к конкретным вопросам исторического языкознания. Среди романистов вокруг Фосслера группируется в настоящее время целая школа (Лерх, Клемперер, Лори, Шпитцер и др.); в связи с общим интересом к культурно-философским проблемам, который на-

¹⁾ Ср. Gust Hübener „Neue Anglistik und ihre Methoden“. (Deutsche Vierteljahrschrift“, II, 330 f.f.), а также проф. Л. Шюккинг „Социология литературного вкуса“ (перевод под редакцией и с предисловием В. М. Жирмунского, Лгрд, „Academia“, 1928).

блюдается в современной Германии, идеи Фосслера имели успех и среди молодого поколения германистов (ср., напр., Н. Naumann в журнале „Deutsche Vierteljahrsschrift“, 1924, т. II, стр. 139 сл.).

Традиционная историческая грамматика, по мнению Фосслера, стоит вне истории: ей безразлична и личность говорящего, и общественная среда, и культурная эпоха, к которой эта личность принадлежит,—безразлично изучать ли язык Петрарки или самого непросвещенного из его современников. Между тем, когда установлен тот или иной звуковой закон, возникает вопрос: в какую эпоху действовал данный закон, как долго продолжалось его действие, какие географические пределы имело его распространение, какие социальные группы являлись его первоначальными носителями, наконец,—почему именно возникло данное явление в такой то местности, общественной среде и т. д. Все это—вопросы собственно исторические; ответить на них может только история языка, тесно связанная с историей культуры.

С другой стороны, источник языковых новшеств для Фосслера—в творческой инициативе личности, в индивидуальной художественной интуиции. Следуя за итальянским философом Бенедетто Кроче ¹⁾, Фосслер рассматривает язык, как выражение художественной интуиции: всякое индивидуальное словоупотребление он склонен отождествлять с актом художественного творчества, выражающим интуицию говорящего. Индивидуальные отклонения от языкового узуса, „нарушения“ узуальной грамматической системы, возникают в результате несоответствия грамматических категорий с психологическими, иными словами—с „душевым мнением“ (seelische Meinung) говорящего. Предметом стилистики является изучение индивидуальных особенностей языка, как элементов выражения определенного „душевного мнения“. С течением времени индивидуальные отклонения могут сделаться узуальными, стилистическое явление становится грамматическим (т. н. „грамматизация“). „Все грамматические категории“, пишет Фосслер, „были сперва пережиты и

¹⁾ См. Бенедетто Кроче „Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика“, перев. В. Яковенко, часть I, М. 1920.

прочувствованы, иными словами — они по своей духовной ценности и психологическому происхождению поэтичны, только в разных случаях приходится опускаться на разную глубину, чтобы вскрыть те подземные слои, которыми питаются их корни“. Если творческой личности принадлежит при этом законодательная инициатива в объяснении языковых изменений, то исполнительной властью пользуется общество. Таким образом, история культуры определяет условия распространения новых форм в данной исторической и социальной среде, в то время как стилистика вскрывает эстетико-психологические импульсы их возникновения.

Лингвистические работы самого Фосслера посвящены, за немногими исключениями, вопросам культурно-историческим, а не индивидуально-стилистическим. В книге „Культура Франции в отражении развития языка“ (19) Фосслер делает попытку установить связь между языковыми изменениями каждой эпохи и особенностями ее духовной культуры, интерпретируя грамматические формы как „формы мышления“ эпохи. Так, напр., утрата в старофранцузском языке сложной и дифференцированной системы латинских союзов (условных, уступительных, целевых и т. п.) ставится в связь с характерной для раннего французского средневековья примитивностью мысли, неспособной к дифференциации сложных логических отношений и пользующейся, по преимуществу, простыми формами сочинения (сложение предложений, без формальных признаков связи). В стиле „Песни о Роланде“ Фосслер обнаруживает тот же художественный принцип простого сочинения (сложения композиционных единиц), напр., в строении строфической тирады, в последовательности эпизодов сюжета и т. д. Сравнение с синтаксическими формами куртуазного эпоса Кретьена де Труа позволяет противопоставить два художественных стиля, различие между которыми совпадает с двумя последовательными фазами развития французского языка, более архаической и более новой. В дальнейшем целый ряд союзов, заменивших в новофранцузском языке утраченную систему союзов латинских (*apresque*, *lorsque*, *depuisque* и т. п.), переходит в народную речь из ученого книжного стиля.

Таким образом Фосслер устанавливает значение поэтической инициативы в жизни языка и связь между явле-

ниями литературного стиля и изменением языковых форм. Эта ориентация на стилистику оказалась особенно плодотворной в работах по историческому синтаксису, вышедших из школы Фосслера.

4. Поворот в немецкой лингвистике от исторической грамматики и стилистики к эстетике языка особенно отчетливо выступает в работах проф. Л. Шпитцера. Как лингвист, Шпитцер — ученик проф. В. Мейера-Любке, наиболее авторитетного представителя младо-грамматической школы среди немецких романистов, а также французского диалектографа Жильерона, под влиянием которого написаны его ранние работы по вопросам географической лексикологии (1—2); однако, он примкнул всецело к новому течению, возглавляемому Фосслером, работая в настоящее время преимущественно в области лингвистической стилистики. Подобно Фосслеру, Шпитцер является сторонником „деграмматизации лингвистики“ через обращение к языку индивидуальному. „Общий язык“, пишет он в статье о методах синтаксиса (7), „есть ничто иное, как место пересечения индивидуальных языков, результат грамматики отдельных речевых актов“. Все новобразования в языке исходят от творческой личности. Нет ничего в синтаксисе, чего не было бы прежде в стиле („*nihil est in syntaxi quod non fuerit in stylo*“).

Синтаксические этюды Шпитцера (6, 16-1) посвящены частным вопросам романского синтаксиса: описывая ту или иную синтаксическую категорию, он стремится установить те „эмоциональные и аффективные импульсы, из которых возникло синтаксическое новшество“. Его синтаксические исследования ориентированы на стилистику: напр., распространение безличных оборотов в современном французском литературном языке он будет склонен объяснять распространением иррационализма в эпоху романтиков и символистов (ср. у Верлена: „*il pleure dans mon coeur, comme il pleut sur la ville*“). „Средний род и безличное предложение“, пишет по этому поводу Шпитцер, „последнее убежище фантазии в языке... Французское местоимение среднего рода относится не только к грамматике: оно есть факт мировоззрения, свидетельствующий о переживании иррационального и трансцендентного“ (*Das synthetische und das symbolische Neutrapronomen im Französischen* см. 16-1).

На границе между лингвистикой и стилистикой стоит также интересное исследование Шпитцера „Итальянский разговорный язык“ (8). Оно рассматривает особенности диалогической речи, обусловленные общей ситуацией разговора (краткость, умолчание, подхватывание и т. д.), и связанное с этим образование постоянной фразеологии диалога (особые формулы начала, конца, выражения вежливости и т. п.). Различные грамматические категории — целое предложение и небольшая частица, междометие и синтаксический порядок слов — с этой точки зрения могут одинаково служить „синонимическими выразительными средствами“ для определенной „психологической ситуации“ диалога. Задача Шпитцера — установить пути постепенной „грамматизации“ в итальянской речи этих приемов, порождаемых условиями диалога.

Разговорному языку посвящено также исследование Шпитцера „Перифразы для понятия «голод» в итальянском языке“ (9), написанное на основании материалов австрийской военной цензуры. В письмах итальянских военно-пленных цензура вычеркивала упоминания о недостатке продовольствия в концентрационных лагерях, тогда как сами военнопленные были заинтересованы в том, чтобы дать понять своим родным о переживаемых ими лишениях, в расчете на получение от них пищевых посылок. Это создавало удобные условия для интересного лингвистического эксперимента, при котором вокруг аффективно окрашенного психологического комплекса („голод“) нарастала группа узуальных или индивидуальных иносказаний, заменяющих привычный термин, изъятый цензурным запретом. Эти перифразы, по мнению Шпитцера, являются тем фондом, из которого язык может почерпнуть необходимые средства для замены слов, по тем или иным причинам вытесняемых из языкового обихода.

Для лингвистических интересов и методов Шпитцера особенно характерно маленькое исследование: „Пукси. Эюд о языке одной матери“ (11). Шпитцер рассматривает в этой книге те ласкательные имена и прозвища, которые давала его ребенку мать в течение первых четырех лет жизни мальчика. При этом он старается установить те эмоциональные мотивы и языковые ассоциации, которые обусловили возникновение каждого отдельного

прозвища и их последовательную смену. Такая тема приводит как бы к истокам языкового творчества — к языку индивидуальному, улавливаемому автором в процессе его возникновения из аффективно-окрашенного комплекса переживаний на фоне определенной языковой традиции; существенно и то обстоятельство, что самый предмет наименования также является единичным и неповторимым и, следовательно, изучаемые новые слова — именами собственными. В предисловии к „Пукси“ Шпитцер выдвигает проблему „лингвистической биографии индивидуальности“, к которой с неизбежностью приходит немецкая психологическая лингвистика („Sprachseelenforschung“).

Работы Шпитцера по стилистике также посвящены индивидуальным особенностям языка писателей. Метод исследования, применяемый им, заключается в установлении у данного писателя индивидуальных отклонений от языкового узуса, излюбленных словесных тем, оборотов речи, синтаксических конструкций и т. д. Эти индивидуальные особенности и отклонения приводятся в систему и интерпретируются, как выразительные приемы или признаки известного индивидуального (или исторически-обусловленного) душевного строя писателя. Для Шпитцера стиль есть выражение индивидуальной души („*oratio est vultus omni*“): поэтому он всегда стремится к установлению связи между восприятием жизни или мировоззрением писателя и его языковым стилем. Так, излюбленные словесные темы Жюль Ромэна свидетельствуют о его „унанимизме“, синтаксические приемы Шарля Пэги выражают мысль в процессе становления и соответствуют восприятию жизни, как творческого потока („жизненный импульс“ Бергсона). Большинство стилистических этюдов Шпитцера посвящено писателям современным: французским — как напр., Жюль Ромэн, Ш. Л. Филипп, Шарль Пэги, Барбюс Пруст, немецким — Моргенштерн, А. Керр и др. (см. 16—II). В более редких случаях он дает стилистическую характеристику целой литературной школы (напр., „Синтаксические новшества французских символистов“, см. 6). Следует отметить этот лингвистический и литературный „модернизм“, характерный для нового поколения историков литературы и языка: современный литературный язык и стиль понятны нам непосредственно, и всякое индиви-

дуальное отклонение легко учитывается и интерпретируется на фоне привычных языковых навыков. Но Шпитцер не пренебрегает также и старыми писателями, в особенности — такими, которые, благодаря ярко выраженной психологической и стилистической индивидуальности, легко доступны для художественного анализа (напр., Раблэ, 13, или испанец Кеведо, 17). В методологической статье, которая печатается ниже, подводятся итоги и намечаются общие принципы научных исследований Шпитцера.

Задача этого сборника — ознакомить русского читателя с наиболее характерными образами применения художественно-исторического метода в немецкой науке. Авторы, объединенные здесь, не образуют одной школы, но с разных точек зрения они подходят к одинаковому кругу проблем — к изучению литературной формы. С этой точки зрения небезынтересно и нам познакомиться с их методами и выводами и сопоставить их с аналогичными достижениями русской науки. Международное общение в области научных идей является необходимым условием плодотворного научного развития: и здесь сравнительный метод является лучшим средством против методологической односторонности и узкого догматизма.

В заключение считаю долгом выразить глубокую благодарность профессорам О. Вальцелю, В. Дибелиусу, К. Фосслеру, Л. Шпитцеру, любезно разрешившим редактору настоящего сборника перевод печатаемых статей.

В. Жирмунский

12—VI—1928.

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

1. *Oskar Walzel*, проф. Боннского Университета, р. 1864 г.

1. *Deutsche Romantik*, 1908 (5 изд., 2 т., 1923-26).—
2. *Vom Geistesleben des 18 und 19 Jhs.*, 1911. (2-а. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, 1922, изд. 2-ое, дополненное новыми статьями).—
3. *Hebbel-probleme*, 1909.—
4. *Hebbel und seine Dramen*, 1913 (1919²).—
5. *Rich. Wagner in seiner Zeit*, 1913.—
6. *Leben, Erleben und Dichten*, 1912.—
7. *Die künstlerische Form des Dichtwerks*, 1916 (6-а. Рус-

ский перевод: „Проблема формы в поэзии“, под ред. В. М. Жирмунского, Лгрд., 1923., „Academia“).—8. Wechselseitige Erhellung der Künste, 1917.—9. Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters, 1925 (в составе „Handbuch der Literaturwissenschaft“, hsg. von O. Walzel).—10. Das Wortkunstwerk, 1925.—11. Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens, 1916. — 11-a. В русском переводе—часть 11, гл. 1: „Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии“, под редакцией В. М. Жирмунского, Лгрд., 1922, „Academia“)—12. Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 1919 (1920²).—13. Deutsche Dichtung von Gottschild bis zur Gegenwart, 1927 — f. f. (в „Handbuch der Literaturwissenschaft.“). — 14. Die Geistesströmungen des 19 Jhs., 1924. — 15. Deutsche Dichtung der Gegenwart, 1925.

Более полная библиография в книге: Vom Geiste n. uer Literaturforschung, Festschrift für O. Walzel 1925.

II. *Wilhelm Dibelius*, профессор Берлинского Университета, р. 1876 г.

1. John Capgrave und die englische Schriftsprache, 1899. — 2. Englische Romankunst, 2 B-de, 1910 (1922²).—3. Charles Dickens, 1916. — 4. England, 1923 (1925⁵).

III. *Karl Vossler*, профессор Мюнхенского Университета, р. 1872 г.

1. Das deutsche Madrigal, 1898. — 2. Benvenuto Cellinis, Stil in seiner Vita, 1899. — 3. Poëtische Theorien in der italienischen Frührenaissance, 1900. — 4. Die philosophischen Grundlagen zum „süssen neuen Stil“, 1904.—5. Die Göttliche Komödie, 1907-10 (1925³).—6. Dante als religiöser Dichter, 1921. — 7. Der Trobador Marcabru und seine Anfänge des gekünstelten Stils (Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaft, 1913). — 8. Peira Cardinal ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege (ib. 1916).—9. Der Minnesang von Bernhard von Ventadorn (ib. 1918). — 10. Italienische Literaturgeschichte (Sammlung Göschen, 1916³).—11. Italienische Literatur der Gegenwart, 1914.—12. Die neusten Richtungen der italienischen Literatur, 1925.—13. Leopardi, 1923.—14. La Fontaine und sein Fabelwerk, 1919. — 15. Jean Racine, 1926. — 16. Die Romantischen Kulturen und der deutsche Geist, 1925. — 17. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, 1904. — 18. Sprache als Schöpfung und Entwicklung, 1905.—

19. Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1913 (1921²). — 20. Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, 1923. — 21. Geist und Kultur in der Sprache, 1925. — 22. Französische Philologie (Wissenschaftliche Forschungsberichte, 1914-1918), 1919.

См. также „Idealistische Neuphilologie Festschrift für K. Vossler“, 1922. — Литературный орган группы Фосслера: „Jahrbuch der Philologie, hsg. von Klemperer und Lerch“, с 1925 г.

По русски: К. Фосслер „Грамматика и история языка“ („Логос“, I, 1, 1910, стр. 157-170). — „Отношение истории языка и истории литературы“ (там же, III, 1-2, 1912-13, стр. 247-258). (Ср. С. М. Боткин „Обзор работ К. Фосслера по романскому языкознанию“ (ЖМНПр. 1915, кн. 7, II, стр. 156-166.)

IV. *Leo Spitzer*, профессор Марбургского Университета, р. 1887 году.

1. Die Namengebung bei neuen Kulturpflanzen im Französischen, 1912, — 2. Die Bezeichnung n der Klette im Gallo-romanischen (mit E. Gamillscheg), 1915, — 3. Beiträge zur romanischen Wortbildungslehre (mit E. Gamillscheg.) 1921 — 4. Lexikalisches aus dem Katalanischen, 1921. — 5. Aus der Werkstatt des Etymologen (Jhb. f. Philol. 1925). — 6. Aufsätze zur romanischen Syntax, 1918. — 7. Über syntaktische Methoden auf romanischem Gebiete (N. Sprachen, 1919, Bd. XXVI). — 8. Italienische Umgangssprache, 1922. — 9. Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger“ im Italienischen, 1920. — 10. Italienische Kriegsgefangenenbriefe, 1920. — 11. Puxi, Eine kleine Studie zur Sprache einer Mutter, 1927. — 12. Über einige Wörter der Liebesprache, 1918. — 13. Die Wortbildung als stilistisches Mittel-exemplifiziert an Rabelais, 1910. — 14 Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr. Morgensterns (в сборнике: H. Sperber und L. Spitzer „Motiv und Wort“, 1919.) — 15. Studien zu H. Barbusse, 1920, — 16. Stilstudien (Bd. I. Sprachstile. — Bd. II. Stilsprachen), 1928. — 17. Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón (Archivum Romanicum Bd. XI, 1927).

В. Ж.

СУЩНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
—Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?—
Süsser Friede,
Komm, ach komm in meine Brust! ¹⁾

Это стихотворение справедливо считается одним из наиболее совершенных лирических произведений Гете. Но было бы напрасным трудом искать значения этой песни в смысле слов. Содержимое стихотворения, высказанное в форме понятий, крайне незначительно. Выраженное здесь чувство успокое-

¹⁾ Ты, что сходишь к нам с небес,
Всю земную скорбь целящий,
Тех, в ком бодрый дух исчез,
Вдвое бодростью дарящий,
— Ах, как боль и радость бренны,
Я устал в земном бою,—
Мир священный,
Осени же грудь мою!

Перевод М. Лозинского.

ния обусловлено чем-то другим. Таинственным очарованием веет от этого стихотворения; только художественным обликом может быть обусловлено это очарование. Эта песня с полной очевидностью показывает, что лирическое произведение выражает больше, чем об этом можно было бы судить по смыслу его слов.

Стихотворение Гете с бóльшей отчетливостью и непосредственностью, чем многие более обширные поэтические произведения, доказывает, что поэзия умеет выявлять свое содержимое иным и при том более действенным путем, чем логическим значением слов. Содержимое вскрывается во всей своей глубине в художественной значимости выражения.

Стихотворение Гете бросает яркий свет на взаимоотношения между содержимым и обликом художественного произведения. Содержимое и облик обуславливают ценность произведения искусства. Лишь в виде вторичного и второстепенного элемента присоединяется к ним тема. Художник облагораживает тематический материал, давая ему содержимое и сообщая ему форму. Конечно, и выбор темы может помочь художнику. Но произведение искусства редко приобретает особенное значение в силу выбора темы. Чаще бывает, что художники достигают значительных результатов на одном и том же материале, пользуясь темой уже прошедшей через много рук, благодаря тому, что они вкладывают в него новое и особенное содержимое, или придают ему своеобразный облик.

Что такое содержимое? Что такое облик? Содержимое—это область мысли, это—пользуясь обычной терминологией—все то, из сферы познания,

воли и чувствований, что заключается в художественном произведении. Эта же сфера образует предмет науки. Задача и сущность науки—претворить эти мысли в слова-понятия. Искусство идет дальше, чем наука, так как содержимому оно дает облик, превращает его в нечто, воздействующее как на наши внешние, так и на внутренние чувства. В полной и неограниченной мере происходит это в изобразительных искусствах и в музыке. Слово есть средство чисто логического, т. е. научного выражения. Поэзия, как словесное искусство, должна пользоваться словом, т. е. средством, которое всегда остается в известной мере родственным выражению в понятиях. Лишь поскольку слова воздействуют на нас чувственно, поэзия является искусством. Художественный облик поэтического произведения создается из слухового воздействия слов и затем из всех чувственных представлений, вызываемых словом. Сюда, между прочим, относится образное, наглядное.

Гораздо проще и легче определить художественный облик в изобразительных искусствах и в музыке. Тут нет опасности, что язык этих искусств граничит с языком понятий. Поэтому в искусствах изобразительных и в музыке плодотворные и правильные идеи исследователей добивались более скорого признания и успеха. Особенно в наше время, с его повышенным интересом к вопросам художественной формы, история изобразительных искусств и история музыки достигли больших результатов в уяснении облика художественного произведения. Поскольку речь идет об изобразительных искусствах, достаточно назвать имена Алоиза Ригля и Генриха Вельфлина. Правда, тот, кто занимается

исследованием облика произведения, немедленно же встретится в Германии (а в настоящее время и не в одной Германии) с возражением, что для него все сводится к формализму, даже в том случае, если он исходит из истины, которую надлежит установить здесь с самого начала, а именно, что подлинное произведение искусства выражает свое содержимое во всей его глубине лишь посредством облика. Как может охватить все глубины содержания тот, кто считает излишним благоговейно погрузиться в детали художественного оформления? Для того, чтобы действительно уметь схватить существенные черты художественного облика, нужно прежде всего научиться смотреть. Такое произведение, как „Основные понятия истории искусства“ Вельфлина, показывает почти на каждой странице, насколько прежние исследователи истории искусств были неспособны определить именно те черты, которые сообщают произведению изобразительного искусства его своеобразный облик.

Исследователям поэтического творчества необходимо прежде всего обсудить вопрос о том, что именно в новейших течениях истории искусства может пригодиться для их целей и возможно ли разрешить трудную задачу уразумения художественного облика поэтического произведения при помощи приемов Вельфлина и его единомышленников. С некоторого времени исследователи литературы действительно пользуются этими приемами. Уже в небольшой работе „Сравнительное изучение искусств“ (Берлин, 1917) я пытался показать проистекающие отсюда выгоды. Я отметил, что уже давно, и особенно в эпоху немецкого классицизма и романтизма, выводы, полученные при рассмотрении изо-

бразительных искусств, служили для правильного уразумения поэзии. Я отлично сознаю, что я лишь первый в принципиальной форме высказал то, что издавна применялось на практике, именно: возможность освещения поэзии при помощи изобразительных искусств. Однако, достаточно высказать более или менее новый принцип научного исследования, чтобы тотчас же столкнуться с возражениями. Меня упрекали в том, что я не знаком ни с „Лаокооном“ Лессинга, ни с новейшими сторонниками его взглядов, усилия которых направлены на точное разграничение области изобразительных искусств и поэзии... Даже серьезные исследователи, пролагающие новые пути в науке, возражали мне, что поэзия есть искусство слова, а словесное искусство нельзя понять, исходя из музыки или искусств изобразительных. Как будто установленные Вельфлином противоположные пары понятий, вроде абсолютной и относительной ясности, или множественности и единства, годны только для изобразительных искусств.

Но я хотел бы, конечно, воспользоваться и такими понятиями, заимствованными из истории искусств, которые кажутся созданными в первую очередь и по существу для одних только произведений искусств изобразительных. То, что я имею в виду, я лучше всего поясню следующим образом. При определении художественного облика поэтических произведений, ограничиваются по большей части лишь низшей математикой формы. Устанавливают, например, какие стихи или строфы встречаются у поэта. Или говорят о фигурах и тропах, и в лучшем случае только в драме указывают на ту или иную черту художественного построения. Я же стремлюсь к высшей математике формы,

я хотел бы установить основные приемы построения в искусстве слова. Сюда относится, конечно, и изучение метрики, а также неразмеренной речи—установление наличия в ней ритма (так называемого „нумеруса“), о котором старая стилистика знала больше, чем наша. Но, помимо этого, произведение словесного искусства есть результат сочетания слов и предложений, Вопрос о том, как слово следует за словом, как слова образуют предложение, какого характера эти предложения, соединяются ли они в обширные периоды или нет—все это имеет решающее значение и помогает определить в сфере произведений словесного искусства типические отличия художественного облика и, вместе с тем, более или менее отчетливо противопоставить друг другу основные понятия, вроде тех, которые установлены Вельфлином на произведениях изобразительных искусств.

Даже тонкие наблюдатели приемов художественного оформления в поэзии охотно ограничиваются при описании языка одного или даже целой группы поэтических произведений одной только проблемой выбора слов. Фридрих Гундольф уже в своей книге о Шекспире (1911) и о Гете (1916) показал, какое огромное значение имеет художественная выразительность слова. Он имел возможность доказать, что немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы достигнуть степени выразительности, необходимой для вполне созвучного перевода Шекспира на немецкий язык. Язык XVI столетия, язык Лютера, не обладал еще теми средствами, какими располагал Шекспир в Англии. И по содержанию и по духу он принадлежал к совершенно иному культурному слою, нежели придворный язык времен

королевы Елизаветы. При этом Шекспир использовал язык своего времени с такой творческой силой, что даже ранний немецкий классицизм, Виланд, Гердер и молодой Гете, не могли еще выразить того, что сказал Шекспир. Они переводили Шекспира согласно принципам выразительности, присущим их эпохе, кругозор которой был более узок и ограничен. Лишь Вильгельм Шлегель ближе подходит к Шекспиру, не исчерпывая его, однако, до конца. Он завещал последующим поколениям не только перевести те произведения Шекспира, которых он сам не перевел, но и восполнить в его собственных переводах то, что Гундольф называет: „последними взрывами, искрами пламени и мерцанием Шекспира“.

Подготовленный этой работой об усвоении Шекспира в Германии, Гундольф в книге о Гете с поразительной меткостью выясняет сущность словесного выражения Гете, прежде всего — то новое, что молодой Гете внес в немецкий язык. Здесь гораздо точнее определено многое из того, что в книге о Шекспире еще оставалось неясным.

Гундольф мастерски показывает, что юношеская лирика Гете находит новые способы выражения для движения и становления. Пусть он недостаточно оценил деятельность Клопштока, зато он твердо устанавливает самое главное: в лирике молодого Гете динамика жизни непосредственно претворяется в слово, в ней не существует того временного промежутка между переживанием и его словесным воплощением, какой имеется даже в сонетах Данте или Шекспира. Последние говорили и рассказывали о своих переживаниях. Гете непосредственно претворял в слово скрытую динамику

вещей и своей души. Но как только Гундольф переходит к важнейшим способам или, как он говорит, к важнейшим симптомам претворения динамики мира в звуки, он ограничивается преимущественно рассмотрением выбора слов или смелых новшеств в области управления падежей. Он не показывает, как из новых слов или слов, получивших новое содержание, вырастает поэтическое целое, которое, в свою очередь, является непосредственным выражением динамики жизни. Между тем, в рассказах и драмах, и, в первую очередь, в лирике, Гете проявляет эту новую сторону своего искусства не только при помощи отдельного слова, но путем построения целого произведения.

Кто идет от Вельфлина, тот чувствует недостаточность в способе исследования Гундольфа. Вельфлин много сделал для разъяснения вопросов художественного построения. Он показал, что не только в архитектуре или пластике, но и в живописи и в рисунке, в способе заполнения данного пространства обнаруживаются существенные признаки художественного оформления, позволяющие установить противоположные типы построения. Противопоставленные Вельфлином понятия тектоники и атектоники (или закрытой и открытой формы) родились на основе таких наблюдений. Кто прошел школу Вельфлина, тот и в поэзии все яснее и яснее замечает, каким образом одна часть произведения примыкает к другой и по какому закону эти части образуют единое целое: имеет ли место между ними строгая симметрия или более свободная связь, замкнуто ли произведение или же кажется, что оно не укладывается ни в какие границы и простирается в бесконечность.

Гундольф редко касается вопросов тектоники или атектоники поэтического произведения. Он останавливается лишь на разборе красок картины, но не интересуется ни распределением их на полотне, ни тем местом, какое та или иная краска занимает в построении целого, ни соотношением отдельных красок между собой и их значением для целого. Даже художники импрессионисты, которые как будто переносят центр тяжести на точное воспроизведение краски, удовлетворяют художественной потребности в правильном использовании пространства, когда они в одном месте картины берут красную краску, а в других местах противопоставляют ей синюю. На протяжении более или менее длинного лирического стихотворения, сказа или драмы имеет место аналогичное распределение избранных тонов. И подобно тому, как важно узнать в каком месте картины преобладает та или иная краска, так и художественная сущность стихотворения проявляется в расположении так или иначе звучащих частей. Само собой, что к построению поэтического произведения относится еще многое другое. Вопрос о том, каким образом акт следует за актом, какую длину и какое значение отдельный акт имеет в строении целого, издавна является предметом изучения. Нечто подобное можно наблюдать также и в рассказе. Если для картины важно, как располагаются фигуры, каково их взаимоотношение с задним планом, то уже по одному сценарию драмы можно понять, каково значение появления или непоявления действующих лиц в том или ином месте литературного произведения.

Может показаться, будто в предыдущих рассуждениях родству между изобразительными искусствами и поэзией, имеющему весьма общий характер, придано преувеличенное значение, будто поэзия без всякого на то основания поставлена в зависимость от законов изобразительного искусства, в то время как в действительности она пользуется словом, а не зрительно воспринимаемыми средствами изобразительных искусств. Тем существеннее показать, что правильное рассмотрение словесного выражения как раз и вскрывает в построении поэтических произведений существенные черты и достойные внимания противоположности, и тем самым создает возможность высшей математики художественной формы.

В сущность словесного искусства глубже всего проникнет тот, кто прошел школу науки, которая до настоящего времени тщательнее прочих изучала слово и производила самые точные наблюдения над ним. Это — лингвистика. Категории, издавна созданные и применяемые лингвистикой, с успехом могут быть рассмотрены с точки зрения их художественной значимости. Не следует только останавливаться на самых низших ступенях образования таких категорий. Конечно, и они имеют значение. Если самый выбор слов характерен для формального волеустремления поэтического произведения (а ведь именно это показывает Гундольф), то преобладание существительных или глаголов, далее — прилагательных или причастий в качестве определений и т. п., все это, действительно, — признаки совершенно различных стилей. Кто пойдет еще

далее и постарается выяснить, выдержано ли произведение в первом лице, обращено ли ко второму, или же рассказ ведется о третьем лице, тот сумеет установить особенности словесного искусства, имеющие решающее значение для литературного произведения в целом. Так, издавна отличают рассказ в первом лице от рассказа в третьем лице, и даже ощущают противоположный характер этих форм. Насколько важное значение эти различия имеют для лирики, может заметить каждый кто наблюдал, как я, в развитии современной лирики постепенный отказ от первого лица и широкое развитие лирических форм, в которых объектом является „он“, „она“ или „оно“. Так, глубоко волнующее стихотворение Райнера Марии Рильке об умершей возлюбленной вместо обычной формы личной исповеди облечено в прямо противоположную форму; оно начинается словами: „Он знал о смерти лишь то, что знают все“, и это „он“ сохранено на протяжении всего стихотворения.

Единственное и множественное число также имеют свой художественный смысл и специфическое действие. Кто ведет стихотворение от лица некоторого „мы“ и обращается к какому-либо „вы“, тот сразу придает своей песне более патетический и волнующий характер. Об этом свидетельствует учение психологии о душе массы. Подобное действие достигается не только местоимением, но также связанным с ним глаголом. В глаголе прежде всего важно, какое время он обозначает. Особенно существенное значение имеет время в лирическом стихотворении. Некоторые лица поспешили даже выступить с утверждением, что настоящее время является специфическим способом выражения в ли-

рике, как будто огромное количество лирических стихотворений всех народов, в частности немецкие народные песни и стихи Гете, не пользуются прошедшим временем, в то время как настоящее является обычной формой лишь для непосредственного обращения. Стихотворения, сообщающие о некотором событии в настоящем времени, до Гете вообще встречаются крайне редко. Обнаруживается, что выбор настоящего или прошедшего времени характерен для поэтического произведения в целом. То же и по отношению к рассказу. Иногда одним из приемов построения рассказа служит введение в спокойную повествовательную форму прошедшего времени мест, сообщающих о прошлом в более волнующей форме настоящего. Гете делает это, например, в „Родственных Душах“.

Яснее обнаруживается наличие разных возможностей построения поэтических произведений при изучении строения предложений. Прежде всего бросается в глаза глубокое различие с точки зрения художественной между употреблением простых и кратких предложений или более обширных периодов. Поэты, которые в лирическом стихотворении (оно и в этом случае наиболее показательны) длинными периодами связывают целые ряды стихов или даже строф, резко отличаются от тех, кто предпочитает сочетания более безыскусственные и богатые паузами. Когда Гете, обычно более склонный к такому безыскусственному способу выражения, прибегает иногда к противоположному приему, голос его звучит совсем иначе, почти незнакомо, и между лирическими стихотворениями такого типа и его обычными стихами открывается чуть ли не непроходимая пропасть. Он избирает

повышенный способ выражения и длинные периоды, когда следует за Пиндаром. Не без некоторой иронии над самим собой он преувеличивает эту манеру в „Песне странника в бурю“.

Для определения разницы между таким пиндаризирующим искусством слова и обычным, более простым течением гетевской лирики, Геллинграт применяет термины античной стилистики; несколько изменив их смысл, он говорит о „жестком соединении“ в противоположность „гладкому соединению“. Особенно яркими представителями такого жесткого соединения оказались у него Клопшток и Гельдерлин. Но в подобных стихотворениях Гете, как и в одах Клопштока, Гельдерлина и молодого Шиллера, можно найти гораздо больше, чем только „жесткое соединение“ или обширные периоды, которые каждый раз вновь начинаются и затем неожиданно обрываются. „Песня странника в бурю“ заключает под конец в двух последовательных абзацах обращения к Анакреонту и Феокриту. Но лишь в самом конце, в заключительном стихе абзаца или непосредственно перед этим, названо имя призываемого. Этому предшествует довольно длинный ряд стихов; они сразу намекают на определенное лицо, но не называют его и тем самым возбуждают ожидание и напряжение. Ожидание удовлетворяется, напряжение разрешается лишь в конце абзацев. Нечто подобное нередко встречается у Пиндара. Напряжение еще сильнее у Клопштока: свое стихотворение „Ученик греков“ он открывает целым рядом относительных предложений, которые начинаются словом „кого“, повторяющимся в девяти стихах; лишь в десятом стихе дается место главному предложению, которое начинается со слова „того“ и

вскрывает смысл всего синтаксического ряда. В оде „К Фанни“ Клопшток заходит еще дальше. Семь раз повторяется в пяти строфах начальное „когда“ придаточных предложений, пока, наконец, не следует заключительное предложение с „тогда“. Шиллер решается проделывать нечто подобное в некоторых ранних стихотворениях, напр., в „Тайне реминисценции“. Напряженное в своей тоске, (может быть—даже слишком напряженное), начало „Богов Греции“ обнаруживает аналогичное построение. Молодой Гельдерлин строит вступление стихотворения „Греция. Готгольду Штейдлину“ в форме периода, где придаточное предложение занимает две обширных строфы; в начале третьей строфы его содержание еще раз суммируется в словах „О, если б я нашел тебя там, любимый“, только затем следует главное предложение. Поздние произведения Гельдерлина в своей свободной ритмизации применяют еще гораздо шире такое отодвигание главного слова или предложения.

Во всех этих случаях нагромождаются препятствия, преграждающие путь к главному слову. Это напоминает изобразительное искусство стиля барокко, в особенности смелую архитектуру этого стиля. Ему противопоставляется более простое сочетание частей в изобразительном искусстве эпохи Ренессанса. Стилю барокко свойственно усиливать впечатление тем, что все устремляется в одно место; в то же время это стремление наталкивается на препятствия, которые обуславливают нечто вроде судорожного напряжения устремляющихся сил. Когда, наконец, достигается цель стремления, она ощущается как долгожданное, с трудом добытое освобождение от невыносимого усилия.

В тех случаях, когда период строится так же смело, как у Клопштока, Гельдерлина или в пиндаризирующей лирике Гете, поэзия вызывает художественное впечатление, характер которого еще ярче и непосредственнее усматривается на примере искусств изобразительных. С точки зрения чисто грамматической, все это только — чрезвычайно обширные периоды. Их художественный смысл быстрее постигает тот, кто наблюдает родственные явления в изобразительном искусстве, а именно, — признаки того формального устремления, которое лежит в основе барокко. В изобразительном искусстве давно уже установлено, особенно благодаря работам Вельфлина, что барокко охотно нарушает равномерное течение линий Ренессанса, связывая их в единое целое; при этом совершенно одинаково подчеркнутые части произведения Ренессанса подчиняются одному господствующему акценту, благодаря которому в определенном месте достигается чуждое Ренессансу устремление к вершине и застроенность. Все эти признаки выступают гораздо отчетливее при изучении искусства изобразительного, неподвижного и доступного спокойному созерцанию, чем при наблюдении над искусством слова, текучим и полным движения.

Но когда постигнута сущность художественного воздействия такого рода лирики, которая пользуется чрезвычайно растянутым периодом для создания продолжительного препятствия, а затем для преодоления его, тогда до некоторой степени вскрывается мастерство, придающее стихотворению Гете, приведенному в начале статьи, особенно действенный облик. Само по себе стихотворение это кажется настолько незатейливым, что в нем еле

чувствуется наличие художественного оформления. Однако, и здесь Гете пользуется кой-какими приемами своих пиндаризирующих стихов. Являясь пламенной молитвой, стихотворение это, однако, лишь под самый конец, называет существо, к которому мольба обращена: „сладостный покой“. И здесь также обращению предшествуют относительные предложения, которые долго не дают возможности установить, кого именно призывает поэт. Как ни безыскусственно это стихотворение, как ни отлично, напр., от взволнованной и волнующей мощи стихов „Ямщику Кроносу“ („An Schwager Kronos“), оно все же близко этому стихотворению, принадлежащему к пиндаризирующей лирике Гете, по известной возбуждаемой им напряженности и отодвиганию главного слова. Пламенная молитва допускает такую манеру, не возбуждая удивления и не попадая тем самым, подобно пиндаризирующим песням, в разряд исключений в Гетевской лирике. Если это стихотворение создает впечатление более глубокого содержания, чем то, которое выражено в смысле его слов, то оно обязано этим, главным образом, форме молитвы, специально—тем особенностям художественного облика, которые были здесь отмечены. Конечно, я не предполагаю, что мне удалось до конца вскрыть тайну художественной действенности этого стихотворения.

3

При выяснении художественной функции словесного выражения мы уже вступаем в трудную область взаимоотношений между содержимым и обликом. Изучение художественной функции сло-

весного выражения именно и заключается в установлении того содержимого, которое воплощено в данном облике. Задача эта—чрезвычайно трудная, может быть—вообще не разрешимая. На примере Гетевского стихотворения выяснилось, что подлинно художественное словесное выражение содержимого выходит за пределы смыслового значения слов. Мы лишь переживаем это содержимое, но оно не сообщается нам в логических понятиях. То, чего поэт иначе совсем не мог бы сказать, высказывается им при помощи облика художественного произведения, который навязывается ему как нечто само собой разумеющееся. В этом смысле Гете и требовал, чтоб ему не ставили в вину пользование уподоблениями. Он знал, что иначе не сумеет объясниться. Такое выражение содержимого в облике кажется чудом самому поэту и, как чудо, должно быть воспринято читателем. А кто же посмеет устанавливать законы в мире чудес? Тем не менее в отдельных случаях удается найти общеобязательные соотношения между содержимым и обликом поэтического произведения (как и произведения искусства вообще). Всякое содержимое относится к области мирозерцания. И, действительно, можно показать, что иногда различия мирозерцания приводят к различиям художественного оформления.

В настоящее время охотно занимаются типологией отношения человека к миру. Для моих целей особенно ценными являются установленные Вильгельмом Дильтеем три типа мирозерцания, различаемые в чисто-духовном, отнюдь не психологическом смысле. С одной стороны—два типа более близкие к природе, о другой — тип, безусловно

подчиняющий природу духу. Там — материализм и основанный на познании природы позитивизм или противоположный ему объективный идеализм пантеистов и панентеистов. Здесь идеализм свободы. К первому типу принадлежат Демокрит, Лукреций, Эпикур, в новое время—Гоббс, французские энциклопедисты и материализм девятнадцатого века—Конт, Авенариус, Мах. Ко второму типу: Гераклит, строгий стоицизм, Плотин, Спиноза, Лейбниц, Шефтсбери, Гете, Шеллинг, Шлейермахер, Гегель. Идеализм свободы представлен Платоном и Цицероном, в христианском умозрении, у Канта, Фихте, Шиллера. Первый тип объясняет духовный мир из физического. Он переходит от материализма к позитивизму, когда начинает рассматривать физический мир как явление, как феномен. Объективные идеалисты считают действительность выражением чего-то внутреннего, предполагают в ней нечто психическое. Они охотно рассматривают мир, как проявление божественного. Природа является для них не внешней оболочкой, чувственно познаваемой, как для материалистов и позитивистов, а тем божественным, следы которого они находят даже в неодушевленных явлениях природы. Идеалисты свободы—это люди воли, для которых главное—в моральном самоопределении. Личность становится независимой от мирового процесса. Когда они говорят о своем боге, то они имеют в виду чисто духовное начало, господствующее над противостоящим ему миром или природой.

Благодаря Гете, немецкий высокий классицизм преимущественно принадлежит ко второму типу. Лишь Шиллер охраняет на грани между XVIII и XIX веком права третьего типа. В течение девятнадца-

того века один из двух типов, опирающихся на природу, Гетевский тип, уступает место другому, — типу материализма и позитивизма. Идеалисты свободы почти совсем исчезают из духовной жизни Германии. Это развитие во всех своих подробностях отражается в поэзии. В книге „Немецкая литература после смерти Гете“ я пытаюсь проследить этот путь в последовательной смене Гете, немецкого романтизма, реализма, натурализма и импрессионизма. Тесная связь между мирозерцанием и художественным оформлением обнаруживается с полной ясностью, когда Золя провозглашает себя позитивистом и, с точки зрения позитивизма, излагает сущность натуралистического экспериментального романа. Уже давно осознано, что импрессионистическое искусство в своем отказе от понятия предметности, в исключительном подчеркивании познавательной ценности впечатлений, совпадает с конечным выводом позитивизма: позитивистический релятивизм Маха называли философией импрессионизма. Поворот в мирозерцании, наблюдаемый с начала двадцатого века, вновь пробудил тип идеализма свободы. Он проявился в моральных лозунгах экспрессионизма.

Можно также проследить указанное изменение на примере некоторых специальных художественных навыков. Деятнадцатый век отказался от драматического использования фигуры злодея. Это считалось анти-художественным приемом. Внушали себе, что его не применяли ни античность, ни Шекспир. Это вытекало из отхода от идеализма свободы и его этических оценок. Шиллера жестоко порицали за то, что его драмы противоречили этому взгляду. Гете, с его пантеистическим вселен-

ским чувством, уже в „Клавиго“ пытался показать трагический конфликт этически равноправных противоположностей и впоследствии неоднократно возвращался к этой теме. Шопенгауэр и Геббель боролись за то же, пока, наконец, в „Михаэле Крамере“ и „Заложнице короля Карла“ Гергардт Гауптман с огромной драматической напряженностью не стал на защиту этических прав злодея и не вывел трагедию из привычной для нее сферы моральной оценки, перестроив ее на основе полного понимания неэтически направленной воли. И в этом вопросе в произведениях экспрессионистов явно обнаруживается поворот: подобно Шиллеру, они различают между добром и злом и в противоположность девятнадцатому веку возвращают на сцену злодея.

4

На этом примере действительно обнаруживается, каким образом обусловленное особым мирозерцанием содержимое определяет собою художественный облик. Более обычны и общеизвестны некоторые современные попытки вывести своеобразие художественного оформления из особенностей мирозерцания соответствующих национальных групп. Так, Вильгельм Воррингер хочет свести сущность той художественной формы, которую он называет готической, к психическим особенностям германца. В готике он обнаруживает то бурно-экстатическое стремление к бесконечному, которое некогда приписывал германской поэзии Вильгельм Шерер. Принцип готического искусства, по Воррингеру — „возвышение в степень“; элементы этого искусства „перемножаются“; напротив, в античном

искусстве, в особенности в орнаменте, господствует спокойная симметрия, т. е. принцип „сложения“. „Готика“ Воррингера вскоре стала излюбленным словечком всех, кто хотел что либо сказать о германском или даже только о немецком искусстве. Всюду на немецкой почве и особенно там, где немцы старательно насаждали немецкое искусство, находили готику. К этому присовокупляли и то, что Генрих Вельфлин сказал о барокко в противоположность Ренессансу. В духе подобной готики или барокко охотнее всего истолковывали немецкий романтизм. Творчество Гете рассматривалось, как полная противоположность такому романтизму, как будто бы Гете в большинстве своих произведений не приближался к формальному волеустремлению немецких романтиков.

Чтобы правильно понять искусство Гете, надо иметь в виду, что немецкая воля к форме не осуществляется целиком ни в строгой симметрии античности или ренессанса, ни в свойственной барокко чрезмерности. В античности и Ренессансе немцы ощущают нечто чуждое, т. к. здесь художественное оформление отходит от жизни и заявляет о своем праве на обособленное существование. Немцу такое подчеркнутое оформление кажется недостаточно правдивым и подлинным. Оно противоречит его потребности предоставлять личности безграничный простор, т. к. оно связывает личность крепкими, издревле освещенными узами. Немец хотел бы художественно охватить жизнь в ее наиболее индивидуальном проявлении, удержать то мгновение, когда эта жизнь из глубины души подымается на ее поверхность. Георг Зиммель показал это своеобразие немецкого художественного

оформления на примере Рембрандта в своей книге об этом мастере (1916). Тем самым он установил грань между Рембрандтом и такой готикой, которая уже своей внутренней напряженностью должна приводить к установленным жестам и к явно ощущаемой позе. В барокко XVII века также присутствует стремление к такой форме, которая ослабляет индивидуальное в угоду типической позе.

Гете не только в молодости отрицательно относился к искусству, отливающему свое содержание в издавна установленные, незыблемые формы. Немец вообще никогда не создавал таких сверх-индивидуальных форм. Строфа Горация, сонет и родственные ему образования отвечают чувству формы человека латинской культуры, античному классицизму и духу романских народов. Из немецкого духа могла родиться лишь такая метрическая форма, которая предоставляет так много простора личности и допускает так мало сверх индивидуального оформления, как свободный стих Клопштока, Гете, Гельдерлина и их преемников. Свободный стих позволяет найти абсолютно соответственное выражение для самого индивидуального и своеобразного содержимого. Его форма, в согласии с немецким формальным волеустремлением, есть непосредственное и ничем не ограниченное выражение личного содержания.

Штурм метко определяет своеобразие немецкого способа оформления, когда он разбирает сущность подлинной или чистой лирики. Определение понятия чистой лирики, которое Штурм неоднократно пытался формулировать, в окончательном виде дано им в предисловии к его „Хрестоматии немецких поэтов“ (1870), и оно целиком совпа-

дает с теми выводами, которые были получены выше при разборе Гетевского стихотворения. Выражением чистой лирики, по мнению Шторма, не могут служить понятия. Лирика делает содержимое доступным восприятию путем чувственного воздействия словесного облика. Следовательно, задача — в том, чтобы для каждого данного случая найти такой словесный облик, который выбором слов, особым звуковым воздействием, открывал бы чувству своеобразие определенного содержимого. Противоположное задание осуществляется лирическим оформлением, заключающим чеканные, логически заостренные мысли в строгие, отделанные, искусно расчлененные и освященные традицией размеры.

Ту же мысль проводит Шторм в стихотворном диалоге „Лирическая форма“. „Поэт-лауреат“ вещает: „Пусть форма будет золотым сосудом, куда вливают золотое содержание“. „Другой“ (конечно, сам Шторм) отвечает: „Форма — только очертание живого тела“. Возражение это направлено не только против гладкой формы Гейбеля, но и против большей части не немецкой лирики, даже наиболее прославленной. Античное песнопение, строфическое искусство греков и их римского преемника Горация, затем — Данте, Петрарка, даже сонеты Шекспира, все это подходит под понятие искусства, которое вливает золотое содержание в золотой сосуд. Шторм никогда не соглашался признать, что такая лирика равноценна немецкой песне, хотя и не столь искусной, но зато оформленной в полном соответствии с ее содержимым.

Шторм ищет точного определения того лирического идеала, к которому он стремится. Он говорит однажды, что в словах заключен лишь

смысл стихотворения, душа же его — между слов. Ритмическое движение и звуковая окраска стиха должны как бы переложить стихотворение на музыку и тем самым выразить настроение, из которого оно родилось. Если стихотворение Гете, приведенное в начале статьи, может считаться удачной иллюстрацией взглядов Шторма, то Гетевское стихотворение „На озере“ еще полнее отвечает его требованиям.

И силу в грудь, и свежесть в кровь
Дыханьем вольным пью.
Как сладко, мать природа, вновь
Упасть на грудь твою!
Волна ладью в размер весла
Качает и несет.
И вышних гор сырая мгла
Навстречу нам плывет.
Взор мой, взор,—зачем склоняться?
Или сны златые снятся?
Прочь ты, сон, хоть золотой,—
Здесь любовь и жизнь со мной!
На волнах сверкают
Тысячи звезд сотрясеных;
В дымном небе тают
Призраки гор отдаленных;
Ветерок струится
Над равниною вод,
И в залив глядится
Дозревающий плод¹⁾.

Мысль, которой проникнуто это стихотворение, ни одним звуком не выражена в словах-понятиях. Тот, кто хотел бы формулировать эту мысль, должен был бы сказать приблизительно следующее: воспоминание о былом счастье, потерю которого мы лишь с трудом переносим, может омрачить наше отношение к природе и к миру вообще; но

1) Перевод А. Ф е т а

если есть достаточно нравственных сил, чтобы преодолеть такое воспоминание и вновь бодро вступить в жизнь, то отношение к природе и к миру становится более глубоким. Гете строит стихотворение в трех частях. В начале и в конце — чувство природы; посередине — скорбное воспоминание и его мужественное преодоление. Важное, даже решающее значение имеет различие в выражении чувства природы во вступлении и в заключении. Благодаря победе над самим собой, чувство природы в конце стало глубже и просветленнее. Все это претворено в чувственно-действенный процесс, в котором мы участвуем своим переживанием.

Для изображения этого последовательного развития стихотворение пользуется настоящим временем. Опять выясняется значение грамматической категории. Мы в известной степени принимаем участие в возникновении стихотворения. Гете начинает с момента цельного и непосредственного наслаждения природой. То, что за этим последует, предстоит еще в будущем. Поэт в форме настоящего времени рисует последовательное развитие, приводящее в конце стихотворения к углубленным впечатлениям природы, и мы вступаем в это будущее вместе с ним. Мы принимаем участие в творчестве поэта. Художественная законченность стихотворения, как такового, гораздо менее существенна для нас. В этом стихотворении, как говорит Ницше, проявляется свойственная немцу радость становления, в то время как человек латинской культуры предпочитает покоящееся длительное бытие. Эта песня ничего не отодвигает в озаряющую даль. Биение жизни происходит на наших глазах. Не-

повторимое переживание отливается в неповторимую форму. Гете придает каждой части стихотворения особую стиховую форму. Содержимое не ставится в зависимость от какого либо сверхиндивидуального закона оформления, но для выражения своей глубоко индивидуальной сущности получает облик, глубоко индивидуальный.

Все это—признаки немецкого чувства формы. Правда, первым это чувство выразил грек поздней эпохи, противопоставив его господствующим эстетическим воззрениям классической древности. О неоплатонике Плотине приходилось вспоминать всякий раз, когда немецкое мышление отдавало себе отчет в своих сокровеннейших заданиях. Немецкая мистика, Яков Беме, немецкий романтизм в существенных своих чертах совпадают с мировоззрением Плотина. Шефтсбери, которого называли самым истым немцем среди англичан, равно как и Джордано Бруно, завещают немецкому классицизму мировоззрение Плотина.

Плотин первый восстал против эстетики числовых отношений, против числового канона античных художников. Соразмерность для него не была критерием прекрасного. Прекрасным для него было лишь то, что в каждой черге своего облика являет значительное содержимое. Нечто внутреннее, духовное, проявляющееся во внешнем облике, было для него необходимой предпосылкой впечатления прекрасного.

Вплоть до мелочей совпадает взгляд Плотина на прекрасное с мыслями Шторма о чистой лирике и с лирическим творчеством Гете. Хочется даже приписать Плотину заключительный вывод, что и ему отчеканенное в точных понятиях словесное

выражение, включенное в строго исчисленные стиховые размеры, не представляется истинным произведением искусства. И все же именно здесь, вероятно, лежит грань, которая отделяет немецкое чувство формы от грека Плотина. Освобождение словесного выражения от понятия — то, что выполнил Гете, чего требовал Шторм — соответствует прежде всего немецкой воле к форме.

Все это может быть односторонне преувеличено, лирическое стихотворение может превратиться, благодаря этому, в чисто музыкальное произведение, воздействующее лишь на слух. Это противоречит сущности рассказа и, особенно, сущности драмы. Слово, которое, как давно уже следовало здесь сказать, тесно связано с понятием, должно в рассказе и драме сохранить нечто от понятия, для того, чтобы рассказ и драма не превратились в музыкальную лирику. Но отсутствие стремления к строгой числовой соразмерности в произведении искусства, замена такой внешней закономерности внутренним художественным законом, остаются важными отличительными признаками немецкого чувства формы. Вот почему сами немцы легко недооценивают той роли, которую число играет в искусстве других стран.

5

Мастера классической древности постоянно пользовались, особенно — когда речь шла о фигуре человека, раз навсегда установленными и обязательными соотношениями между отдельными частями тела. Иначе Плотину не нужно было бы во имя своего эстетического символа веры столь реши-

тельно восставать против художественного творчества и художественных оценок, основанных на обязательных числовых отношениях и усматривавших в них единственный критерий прекрасного. Канон Поликлета не был ни выдумкой чудака, ни единичным явлением. Строгие числовые отношения в античных и романских стихах и строфах также свидетельствуют о значении этого принципа для человека латинской культуры и для его искусства. Француз даже там, где он как будто отказывается от традиционных строф с постоянными числовыми соотношениями, строит до того симметрично, что, например, в басне Лафонтена о „Волке и собаке“ 41 стих расположен в порядке 12—8—1—8—12 вокруг среднего стиха, представляющего собой центральный стержень.

Стремление французского классицизма к симметрическому оформлению на основе строгих числовых соотношений легче всего обнаружить в драмах Корнеля. Не только потому, что они состоят из пяти актов. Существеннее — другое: третий акт строится так, что он получает такое же значение, как в искусствах изобразительных центральный стержень при симметричном расположении групп. Подобно тому как в строго тектонической картине или постройке того же типа справа и слева от центрального стержня расположены фигуры или элементы постройки, так у Корнеля соответствуют друг другу второй и четвертый, первый и пятый акт.

Правда, Гете и Шиллер в некоторых произведениях (напр., в „Ифигении“ или „Марии Стюарт“) также прибегают к подобной числовой симметрии построения. Такие же уступки латинской воле к

форме знает и искусство Дюрера. Более свободный германский тип оформления можно наблюдать на драмах Шекспира и на немецкой драматургии там, где она идет по пути Шекспира. Но порывистая и тяжелая мощь Шекспира, с нагромождениями типа барокко, резко отличается от более простых приемов Гете. Пред нами — два типа германского оформления. С одной стороны — тип скорее готический, иногда — почти доходящий до гротеска, с другой — более умеренный и спокойный. Там — Вольфрам фон Эшенбах, здесь — Гартман и Готфрид, там — Фишарт, здесь — Ганс Сакс, там — Клопшток, здесь — Гете. Гете в этом взвинченном и беспокойном типе усмотрел бы лишь „манеру“, а не то, что он считал самым главным — „стиль“. „Стилем“ же было для него такое оформление, которое с необходимостью соответствует содержанию, превращая при этом внутреннюю закономерность содержания в закон оформления, также, как в природе внешний облик организма определяется его внутренним законом. Так, внешний вид дерева обусловлен его внутренним законом. И, действительно, Гете с самого начала пользуется символом дерева, чтобы облегчить понимание своей органической эстетики. В статье „О немецком зодчестве“ (1773), написанной в честь Эрвина фон Штейнбах, строителя Страсбургского собора, проходит, как лейтмотив, сравнение этого храма с деревом. Гете называется собор, по замыслу, Вавилонской башней, — целостным, огромным, прекрасным до самых мельчайших частей своих, как деревья господ. Стена, которую надлежало возвести к небу, высится, как одно из мощных раскидистых деревьев господних, которые тысячами ветвей, миллионами сучков и

листьев славословят творца. Гете радостно смотрит на эти мощные стройные громады, оживающие в своих бесчисленных мелких частях. Как и в творениях вечной природы, здесь все, вплоть до ничтожнейшей жилки, стало формой, и все целесообразно устремлено к целому. Это открылось Гете на примере Страсбургского собора, в котором он ожидал увидеть отягощенное украшениями уродливое, угловатое чудовище.

Шиллер также воспользовался символом дерева, когда он в 1793 г., очевидно,— под впечатлением Гетевской органической эстетики, излагал в письмах к Кернеру сущность прекрасного. Сыну Иогана Каспара Шиллера с детства было знакомо декоративное садоводство. Когда в письмах к Кернеру он говорит о садовнике, подрезающем дерево по циркулю, он думает об искусственных приемах французского парка в стиле Ленотра. Он замечает при этом, что природа дерева противоречит тому, чего требует природа круга. Так как мы не можем не признать за деревом его истинной природы, его индивидуальности, то нам такое насилие неприятно, и мы радуемся, когда внутренняя свобода дерева преодолевает навязанную ему технику. Техника всегда есть нечто постороннее, если она не вытекает из самой вещи, не сливается со всем ее существованием, если она является не изнутри вещи, а извне, не исконно присуща и необходима ей, а привнесена и, следовательно, случайна. Это—совсем в духе Плотина. Шиллер развивает свою мысль дальше. Береза, сосна, тополь прекрасны, когда они стройно высятся, дуб, когда он согнут, потому что, будучи предоставлен самому себе, дуб гнется, а остальные три дерева любят прямое на-

правление. Если же дуб оказывается прямым, а береза согнутой, то они некрасивы, ибо, в силу постороннего вмешательства, они явно подчинились несвойственному им закону строения. Шиллер считает прекрасным то дерево, которое осуществляет свою свободу, не подражает рабски соседнему дереву, а смело проявляет инициативу, выходит за пределы узаконенного порядка, упрямо поворачивается, хотя бы даже в одном месте оно оставляло пустое пространство, в другом вносило некоторый беспорядок своим порывистым вмешательством; напротив, некрасиво то дерево, ветки которого боязливо держатся рядком, словно они протянуты по ниточке.

Мы вновь стоим перед противоположностью между сверхиндивидуальным, раз навсегда установленным обликом—и обликом, который, как нечто неповторимое, соответствует неповторимому своеобразию содержимого. Такое индивидуальное оформление индивидуального содержимого может легко вызвать впечатление бесформенности, может даже стать действительно бесформенным. Чтоб избежать этой опасности, немецкие художники и поэты, как Дюрер или Гете, обращались иногда к строгой числовой симметрии античного и романского искусства. Тем заметнее даже у них художественная тенденция, которая человеку латинской культуры кажется признаком разрушения формы, но и в немецком искусстве и для немецкого чувства формы может нарушить цельность художественного произведения.

Я возвращаюсь к символу дерева. Дерево, растущее свободно, без постороннего вмешательства, может в тех или иных условиях чрезмерно развить один какой-нибудь росток или ветку, в то время как сторона его, не обращенная к солнцу, отстает

в развитии. Точно так же, с точки зрения органической эстетики, деталь, эпизод может развиваться за счет целого. Это действительно имеет место в немецком искусстве. Оскар Гаген приводит в своей книге „Как видит немец“ (1920) удачно подобранные примеры из немецкой поэзии и изобразительного искусства. Средневековые немецкие поэты преимущественно пересказывают иностранные образцы, но при этом они охотно останавливаются на точном и тщательном живописании деталей. Дюрер, в особенности—в гравюрах, с немецкой основательностью разрабатывает каждую деталь, с такую мелочностью, что целое проигрывает от этого в отношении ясности и обозримости. Подлинное наслаждение следить с лупой в руках за той добросовестностью, с какой отделана каждая деталь. Но тот, кто работает с лупой, на время совершенно теряет из виду художественное произведение в его целом. Нечто подобное встречается на каждом шагу у самого немецкого из немецких художников, у Морица фон Швинда. Романтические писатели, напр., Brentano или Тик, равно как уже Клопшток и Жан Поль, любят подолгу останавливаться на отдельном эпизоде. Даже Гете делает нечто подобное в „Фаусте“. Классическая Вальпургиева ночь есть отдельный, чрезмерно развившийся, росток произведения, чрезвычайно богатый в художественном отношении; тем не менее для цельного восприятия всего „Фауста“ он является существенным препятствием.

6

И здесь изобразительное искусство помогает быстрее понять и точнее определить эту суще-

ственную черту немецкой воли к форме. Если вместо изобразительного искусства прибегнуть к музыке и при помощи ее понятий попытаться установить признаки немецкой формы, то существенные черты будут выражены не столь просто и отчетливо. При использовании музыки для изучения поэзии могли бы возникнуть и, действительно, возникали недоразумения. Охотно говорят о музыкальной архитектонике поэзии, имея в виду свободную и даже бесформенную архитектонику и определяя этим словом как раз немецкий тип оформления. Музыка в таких случаях с самого начала мыслится как нечто атектоническое. При этом ей приписывается произвол в построении или даже в последовательности звуков, который ей совсем не свойствен. Напротив, музыка тоже делится на тектоническую и атектоническую, на упорядоченную строго математически и более свободную. Еще вопрос, не применяет ли та музыка, которая стремится к твердой тектонике, гораздо более постоянных числовых взаимоотношений, нежели поэзия того же типа, поэзия „латинского“ формального волеустремления. Звуки легче подчиняются строгой закономерности числовых соотношений, чем слова, которые отличаются меньшей гибкостью; между тем, поэзия оперирует именно словами, и к словам принужден прибегать поэт для воплощения понятий, которые ему нужно выразить.

Стало быть тот, кто поэзию, носящую облик индивидуальный и необщезначимый, захочет истолковать при помощи сравнения с музыкой и таким путем вскрыть художественный смысл произведения, может научиться чему-нибудь лишь из атекто-

нической музыки. Одним из отличительных признаков такой музыки является пользование лейт-мотивами. Лейт-мотиву музыки соответствует в поэзии возвращение родственных мотивов, ситуаций, оборотов речи, которые устанавливают связь между отдаленными местами произведения. Для нашего чувства заключение Гетевского Фауста неожиданно связывается с наиболее патетическими моментами трагедии Гретхен, когда в эпилоге Гретхен обращается с мольбой к Деве Марии и вновь звучат те же слова, что в ее молитве в соборе, хотя там в них была глубочайшая скорбь, здесь — высшее блаженство. Такие же сцепления типа лейт-мотивов устанавливает Гете и в „Родственных душах“. Кубок с инициалами Э и О появляется всякий раз, когда наступает важный момент в истории любви Эдуарда и Оттилии. Поворотные пункты в их судьбе, усиление и ослабление их надежд и, наконец, крушение этих надежд становятся яснее для нашего чувства каждый раз, когда упоминается этот кубок. То же происходит и с другими лейт-мотивами этого романа. Свободное распределение таких лейт-мотивов можно отделить от более строгого их применения; в этом последнем случае лейт-мотив уже не может быть введен в любом месте произведения, так что отличительный признак свободной музыкальной архитектоники в подобном случае применяется в строго тектоническом смысле. Тогда он даже появляется на местах, удаленных друг от друга на математически равные расстояния, напр., в конце частей, книг или глав; последние уже самой своей нумерацией указывают на латинскую потребность в точных числовых соотношениях. Так применяется лейт-мотив в романах Золя.

Во всех этих случаях обнаруживается противоположность между латинским и немецким чувством формы. Там—потребность в строгой, легко обозримой упорядоченности, здесь—желание найти беспрепятственное выражение для чего-то внутреннего, хотя бы даже за счет симметрии и легкости восприятия целого. Отсюда следует, что соотношение между содержимым и обликом в античном и романском мире иное, нежели в немецком. Человек латинской культуры любит привычное построение и традиционный облик и потому охотно жертвует индивидуальными элементами ради привычного сверхиндивидуального оформления. Это противоречит немецкому чувству формы. Содержимое и облик должны быть теснее и крепче связаны. Ничто не должно стеснять живого тела. Облик должен быть лишь очертанием тела.

Вместе с Штурмом немец охотно отказывается от золотого сосуда, освященного веками оформления, если только он видит, что золотое содержание нашло непосредственное и беспрепятственное выражение.

1924

«Das Wesen des dichterischen Kunstwerks» (O. Walzel «Das Wortkunstwerk», Leipzig 1926).

Перевод М. Л. Тр о ц к о й.

АРХИТЕКТОНИКА ДРАМ ШЕКСПИРА

Вильгельм Шлегель в своих лекциях о драматическом искусстве и литературе не приходит к какому либо точному и однозначному определению художественной формы драматических произведений Шекспира. Он, разумеется, не преминул использовать классически-романтическую формулу органического произведения искусства и противопоставить органическую форму Шекспира механической форме. Органическая форма для него—так говорит он в этом месте—не что иное, как некая знаменательная внешность, выразительный, никакими случайностями не искаженный лик вещи, правдиво свидетельствующий о ее скрытой сущности. В этих словах отражается взгляд Плотина на прекрасное, лежащий в основе всякой органической эстетики. Затем Шлегель заявляет, что между античной трагедией и романтической драмой, а, следовательно, и драмой Шекспира, существует то же соотношение, что между статуей и картиной. Эта формула, созданная самим Шлегелем и вошедшая в сокровищницу романтических формул, становится еще более четкой, когда он пользуется ею, как средством оправдания диспозиции Шекспировских

драм, тем самым—их архитектоники. Не в логической связи причин и следствий и не в односторонней и тривиальной установке на моральную цель заключается их построение; и все то, чего нельзя свести к такой логике или этике отнюдь не является излишним придатком или даже помехой. Напротив, в силу того, что романтическая драма живописна, она требует более богатого окружения и „контрапостов“ для своих главных групп.

Это — тонкая и многообещающая мысль. Но т. к. Шлегель сам не перешел от обещания к исполнению, то обещание его не нашло отзвука в эпоху, проявлявшую больше интереса к решению практических вопросов сцены, нежели к углубленному исследованию формальных проблем. Драматурги, как Фрейтаг и Бультгаупт ¹⁾, только ощущали разницу между формой Шекспира и требованиями современной сцены и совсем забыли поинтересоваться подлинным смыслом шекспировской формы; больше того: они, не задумываясь, осудили шекспировскую форму, поскольку она противоречила навыкам современной драматической композиции. Возражать против такого образа действий со стороны практиков сцены следует не только с точки зрения беспристрастной исторической оценки. Сама по себе историческая оценка могла бы привести и к нежелательному выводу, что архитектоника драм Шекспира окажется, хотя и исторически оправданной, но и исторически пережитой. Между тем формальное волеустремление Шекспира должно быть

¹⁾ G. Freytag «Technik des Dramas», 11. Aufl., стр. 161 сл. Bulthaupt „Dramaturgie des Schauspiels“, 5. Aufl., стр. XXXI.

изучено само по себе: если даже оно, быть может, и противоречит формальному волеустремлению современности или даже целых эпох развития драматического искусства в прошлом, все же его истоками являются сильные и многообразные художественные течения, которые некогда существовали и во всякое время могут появиться вновь. Дело режиссера предлагать или проводить изменения и сокращения там, где он наталкивается на особенности формы, противоречащие современному чувству. Бультгаупт находит в драмах Шекспира отсутствие архитектурного равновесия и хочет прийти на помощь поэту путем сокращений, восстанавливающих это равновесие. Само собой, что в этом отношении свободное устройство сцены времен Шекспира играет значительную роль. Но не только одна возможность быстрой смены сцен обуславливает то, что Бультгаупт считает недостатком архитектурного равновесия. Точно так же и замечание Фрейтага, что Шекспиру не всегда удаются этапы нисходящего действия между апогеем и катастрофой, лишь косвенным образом связано с большей или меньшей возможностью быстрой смены сцен. Другими словами, по мнению Фрейтага, и Шекспиру не удается миновать пресловутый камень преткновения — четвертый акт.

Фрейтаг приводит в виде примера „Короля Лира“, „Макбета“, „Гамлета“ и „Антония и Клеопатру“. В „Юлии Цезаре“ нисходящее действие еще приносит с собой эффектную сцену спора между Брутом и Кассием, а затем — появление духа Цезаря. Но даже в „Ричарде III“ сильные моменты нисходящего действия не соответствуют мощности первой половины трагедии.

Фрейтаг ищет объяснения этого странного явления. Шекспир — так рассуждает он — передает ведение действия своим героям. Как только их воля претворилась в действие, ансамбль становится важнее, нежели поступки героя. Потому во второй части усиливаются воздействия внешнего мира на героя. Тем самым естественно вырастает значение внешнего действия. В таких местах Шекспир уступает любви своих современников к зрелищам и принятой в то время широкой свободе в расположении сцен, притом—в более значительной степени, чем это допускает наш театр.

Я считаю это объяснение недостаточным. Однако, я должен установить, что Фрейтаг, к которому новейшие исследователи и, не в последнюю очередь, новейшие шекспироведы, относятся весьма пренебрежительно, питается все-таки дать какое то объяснение и не ограничивается утверждением, что Шекспир не удовлетворяет повышенным требованиям нашего времени. В этих вопросах мы и теперь не так уж далеко ушли от Фрейтага. В. Крейценах свидетельствует, что он по существу прав ¹⁾. Насколько я могу судить, Крейценах полнее, чем кто либо другой, перечисляет технические особенности шекспировских драм, рассматривая их в связи с драматической техникой современников Шекспира. При этом Крейценах не ограничивается сопоставлением шекспировской техники с драмой нашего времени. Из его разбора очевидно, насколько Шекспир опередил своих современников.

Современники Шекспира гонятся не за единым художественным целым, а за отдельными эффект-

¹⁾ W. Creizenach. Geschichte des neueren Dramas, т. IV.

ными ситуациями. Еще в середине XVII века иностранцы упрекали английских поэтов в том, что они не связывают отдельных частей драмы в единое действенное целое. Этот упрек не применим к самому Шекспиру, разве только к пьесе „Мера за меру“. Искусством „интриги“, спайки различных частей, Шекспир по мнению Крейценаха, владеет мастерски. Но „Король Лир“ является в полном смысле этого слова его единственной полимифической трагедией. В более коротких драмах, как, например, в „Макбете“, который со своими не полными двумя тысячами стихов приблизительно равен половине „Гамлета“ или „Антония и Клеопатры“, можно заметить, как действие намерено растягивается; этому способствуют Геката и ведьмы, Малькольм и Макдуф. Этими наблюдениями Крейценах прежде всего поддерживает толкования Фрейтага. Они доказывают, что порицаемая Фрейтагом небрежность свойственна эпохе. Но они же показывают, как энергично Шекспир пытался преодолеть ее. У Крейценаха еще яснее, чем у Фрейтага, вся вина падает на эпоху. И где у Фрейтага создается впечатление, что Шекспир делал слишком большие уступки своим современникам, там Крейценах обнаруживает, что он преодолевает их влияние.

Однако, и при таком взгляде на вещи могла бы сохраниться точка зрения, что Шекспир не сумел подняться над примитивными формами развития трагического искусства. Художественные промахи не перестают быть промахами, даже если они оказываются исторически обусловленными. Вопрос в том, нельзя ли несколько больше приоткрыть ту формальную тайну, которая кроется в особенностях

нисходящего действия у Шекспира. Или же следует удовлетвориться тем, что драматический гений шекспировского калибра в решительный момент иногда оказывается не на высоте?

При изучении архитектоники Шекспировских драм лучше оставить в стороне исследования и наблюдения Карла Штейнвега в области французской и немецкой классической драмы ¹⁾. Я неоднократно подчеркивал значение, которое эти работы Штейнвега имеют для углубленного понимания искусства формы в трагедии. Но они касаются искусства диаметрально противоположной манере Шекспира. У Шекспира не только нет склонности к строго симметричному построению, которое Штейнвег вскрывает у Корнеля, Расина, в Гетевской „Ифигении“ и даже у Рихарда Вагнера, но и вообще те формальные элементы, в которых обнаруживаются художественные задания классической драмы, имеют у Шекспира настолько иной характер, что методы Штейнвега тут не применимы.

Так, симметричность „Ифигении“ можно показать на пяти действующих лицах пьесы: Ифигения в центре, с одной стороны Орест, с другой Тоас, рядом с Орестом его друг Пилад, рядом с Тоасом его советник Аркас. Несомненно, что действующие лица Шекспировского „Ричарда III“ могут быть расположены по группам, противопоставленным одна другой, однако никто не станет искать в распределении действующих лиц у Шекспира той простоты и обозримости, которая отличает Ифигению. Точно так же не знает Шекспир и симметричности, с какой в классиче-

¹⁾ Ср. С. Steinweg „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen“ Halle 1912.

ской драме два первых и два последних акта располагаются вокруг центрального третьего. Напротив, можно думать, что Шекспир воспринимал отдельный акт в его обрамлении и ограничении от соседних актов, совершенно иначе, чем Корнель, Расин или классик Гете. Крейценах совершенно исключает возможность того, чтобы пять актов Шекспировской пьесы каждый раз органически вытекали из ее художественного членения.

И многое другое, что исследователь архитектуры Шекспира мог бы принять за точку опоры, оказывается при ближайшем рассмотрении непригодным. Так, смена стиха и прозы, повидимому, не играет роли в построении пьесы. Необходимо, конечно, оставить в стороне документы и письма, выдержанные в прозаической речи, равно как и деловые переговоры, к которым также не применяется стих. Помимо этого, проза встречается одинаково в комических и серьезных, в патетических и сдержанных местах. Хорошо рассчитанный формальный эффект достигается, напр., когда в третьем действии „Юлия Цезаря“ речь Брута произносится риторической прозой, а следующая за ней, гораздо более действенная, но и гораздо более коварная речь Антония выдержана в стихах. Но этот формальный эффект не имеет архитектурного значения: он не стоит в связи с общим построением пьесы. Так же обстоит дело с переходом от стиха к прозе у Оттелло, когда он готов лишиться чувств.

В общем архитектурном членении Крейценах не придает решающего значения также и смене комических и трагических сцен. Во всяком случае, вопрос об этом может быть разрешен лишь в каждом случае особо. Комическое в такой же мере

является отголоском, как и предвосхищением серьезного (напр. в устах Фальстафа). Иногда элемент комического очень незначителен; в Ричарде II он совсем не встречается.

Лишь в конце трагедий Шекспира есть явно осязаемые и почти постоянно повторяющиеся формальные эффекты. Крейценах находит, что манера заканчивать пьесу ко всеобщему удовольствию есть сознательный формальный эффект, присущий также стилю испанской комедии. Заключительные аккорды звучат примирительно, они — по выражению Крейценаха — означают катарсис действующих лиц драмы, как его понимал Гете. Все то чудовищное, что здесь разыгралось, пробуждает под конец в победителях непредубежденное и беспристрастное признание трагически погибших людей. Они склоняются пред величием смерти. Фортинбрас может даже произнести панегирик Гамлету. Построение всякий раз завершается таким резко подчеркнутым заключительным орнаментом. Только „Отелло“ и плохо сохранившийся „Тимон“ не имеют таких украшений.

2

Итак, все соображения Штейнвега по поводу трагедии типа Корнеля и Расина оказываются непригодными для истолкования драматических особенностей Шекспира. И тут находит новое подтверждение суждение Макса Вольфа, противопоставляющего Расина Шекспиру ¹⁾. Расин сразу охватывал весь материал, составлял план, и затем ему оставалось лишь заполнить аккуратно слаженную рамку.

¹⁾ Max J. Wolff, Shakespeare, der Dichter und sein Werk.

Шекспир, напротив, лишь в общих чертах распределял материал и затем тотчас принимался за приспособление его к требованиям сцены. Так полагает Вольф. То, что он говорит о Расине, быть может и бесспорно, но правильны ли его утверждения относительно Шекспира, остается под вопросом. У нас нет даже отдаленного представления о том, как Шекспир составлял предварительный план своих пьес. В трагедиях Расина, равно как в пьесах Корнеля или в „Ифигении“, легко найти преднамеренную симметрию. Но вопрос в том, явились ли существенные отличия формы у Шекспира только в результате слишком большой поспешности оформления. Таково, повидимому, мнение Вольфа. Чем дальше Вольф развивает свои соображения относительно возникновения драм Шекспира, тем отчетливее выясняется, что Вольф видит в Шекспировской форме печальное последствие недостаточно основательной работы над драмой, иными словами—скорее отсутствие формы, чем форму. Недостаток подробной диспозиции заставлял Шекспира по возможности близко держаться источника, ближе, нежели это согласовалось с действенностью целого. Ему следовало бы слить воедино все эти нерешительные битвы в ранних исторических хрониках,—так поучает Вольф Шекспира. И даже в пьесе зрелой поры, в „Антонии и Клеопатре“, он взялся за разработку раньше, чем материал был очищен от ненужного балласта. Поэтому действие разбивается и распадается на короткие лоскутные сцены. Этот недостаток часто встречается у Шекспира. На его лишенной декорации сцене это мешало меньше, чем теперь. Но и там частые скачки рассеивали внимание.

В другом месте книги Вольфа „Антоний и Клеопатра“ осуждаются еще резче. Шекспир примыкает здесь к Плутарху еще ближе, чем в „Юлии Цезаре“, хотя и не так близко, как в „Кориолане“. Поэтому перегрузка событиями отягощает драму. Недопустимыми длинотами оказываются споры между Лепидом и Цезарем, триумвирами и Секстом Помпеем, и самый поход против парфян. Благодаря этому драма разбивается, и существенные элементы ее не приобретают должной значимости. При большом количестве боев возникает бесцельное движение взад и вперед, отчасти напоминающее хаотическое построение юношеских драм. Таким образом и этот критик воспринимает архитектонику Шекспира исключительно с точки зрения навыков современной сцены. Пьеса является, по его словам, благодарным материалом для обработки. Правда, он вынужден признать, что ошибки Шекспира трудно исправить даже, когда их ясно видишь. Даже когда у Шекспира есть лишнее, он умеет так неразрывно слить его с необходимым, что сокращение едва ли возможно без ущерба для целого.

Казалось бы, уже одно это наблюдение могло бы подсказать осторожность исследователю, который обязан заботиться не только о современном режиссере. Но возможно ли вообще проникнуть в тайну формы поэта, если заранее приложить совершенно непригодную мерку? Я очень боюсь, что обработка, предлагаемая Вольфом, оказалась бы странно похожей на общепринятое искажение шекспировских пьес, которое обычно предпринимается с целью дать заезжим гастролерам наибольшую возможность блеснуть своим искусством, и лишить их бездарных партнеров средств ослабить действие этого искус-

ства. В такого рода обработках обыкновенно тоже вычеркивается именно то, что, следовало бы вычеркнуть по мнению Вольфа, сохраняются же главным образом те явления, где на сцене Антоний или Клеопатра. Разница лишь в том, что в таких случаях, руководствуясь практической театральной точкой зрения, с самого начала переносят центр внимания на две блестящие роли Антония и Клеопатры. Иначе надо было бы поступать исследователю искусства Шекспира. Ему следовало бы прежде всего разрешить вопрос, признает ли он действительно ненужным и мешающим то, что Вольфу представляется таковым.

Вильгельм Шлегель как будто предвосхищает возражения Вольфа. И он находит, что в „Антонии и Клеопатре“ количество и пестрота политических и военных событий, пожалуй, слишком велики, чтобы их можно было обозреть на одном драматическом полотне. Но при более внимательном рассмотрении оказывается, что Шлегель понимает это совсем иначе, нежели Вольф. В то время, как Вольф жалуется на излишек, Шлегель говорит о недостаточности. Многие, происходящее на втором плане, дано лишь в виде намеков, предполагающих точное знание истории. Исторически значительные лица появляются мимоходом и исчезают.

Я прежде всего констатирую: Шлегель и Вольф находят в „Антонии и Клеопатре“ взаимно исключаящие друг друга недостатки. Я не хочу утверждать, что Шлегель безусловно прав. Странно даже, когда Шлегель со своей точки зрения поучает Шекспира, что понимание произведения искусства не должно зависеть от степени осведомленности читателя. Не отсутствует ли и здесь правильная

точка зрения? Неужели Шекспир дает в пьесе исторические намеки ради них самих? Или, может быть, они служат главной цели — верному освещению центрального действия? Замечания Шлегеля, вообще, неудачны. Он по филистерски рассуждает о „продажных прелестях“ Клеопатры. И самый ограниченный человек эпохи Просвещения не мог бы сказать об „Антонии и Клеопатре“ чего либо более плоского, чем такая фраза: „За то, что они умирают друг для друга, им прощается, что они жили друг для друга“.

Я охотно признаю, что все это неудачно, и все же в вопросе об ограничительном использовании исторического материала прав не Вольф, а Шлегель. Из статьи Фрица Адлера ¹⁾, на которую ссылается сам Вольф, он мог бы убедиться, что Шекспир отнюдь не списывал со своего исторического источника, и, тем более, не заимствовал из него архитектонику своей пьесы. Адлер показывает, что Шекспир обязан своему источнику Плутарху лишь внешними фактами. Из многочисленных ссылок на Плутарха, приводимых в комментариях, не следует заключать, что рассказ Плутарха лишь облечен Шекспиром в драматическую форму. И язык и сценическое действие значительно самостоятельнее, чем это кажется на первый взгляд.

Впрочем, я не хотел, в виде возражения Вольфу, ограничиться одной только ссылкой на статью Адлера. Напротив, я пытаюсь сделать то, чего Адлер, к сожалению, не сделал: я анализирую ²⁾ построение и ход развития всей пьесы, причем я исхожу из

1) См. Shakespeare-Jahrbuch, т. 31.

2) Ср. „Gehalt und Gestalt“, стр. 291 и сл.

вопроса о том, в какой мере органическая любовь героя и героини выявляется в ходе действия и доминирует на сцене. Клеопатра надолго совсем исчезает со сцены. Это несомненно. Однако, действительно ли во втором акте и в первой половине третьего Клеопатру вытесняют со сцены политические рассуждения не имеющие к ней никакого отношения? Я хотел бы избежать удобной отговорки в виде ссылки на то, что не Клеопатра—героиня пьесы, а Антоний, а т. к. Антоний, во втором акте и в первой половине третьего почти постоянно на сцене, то не может быть речи о том, что герой временно находится вне действия. Спор о первенстве может также мало быть решен в пользу Антония или Клеопатры, как в пользу Ромео или Юлии. Влюбленная пара неразрывна. В обоих случаях тема пьесы—трагизм всепоглощающей любви, одинаково подчиняющей себе мужчину и женщину.

То, что происходит на сцене во втором действии и в первой половине третьего, имеет глубокое значение для целого. Во втором действии выясняется, какой властью еще обладает низверженный Антоний. В первой сцене Секст Помпей узнает, что Антоний отправился в Рим. Изумленный Помпей восклицает: „Я охотнее услышал бы менее важное известие“. В явной и скрытой форме повторяются подобные доказательства силы Антония. Они чрезвычайно важны для сценического действия. Шекспир не полагался на знание истории у своих слушателей и, несомненно, гораздо менее рассчитывал на такое знание, чем предполагает Вильгельм Шлегель. Его задачей было вскрыть нечто значительное и ценное в человеке, которого обессиливающая страсть к Клеопатре обрекает на гибель. Как трудно до-

стигнуть этой цели на сцене знают все, кого когда либо интересовал вопрос, почему в современной драме у Ибсена, Гауптмана и их последователей человек, который требует высокой оценки своей личности, почти всегда на самом деле производит впечатление слабости, не оправдывающей этих требований. На сцене легче создать ощущение героизма действия, чем героизма интеллектуального творчества. Для Антония тут меньше препятствий, чем, например, для Иоганнеса Фокерата. Но разве величие самого Ярла Скуле не проявилось бы ярче, если бы Ибсен воспользовался средствами, примененными Шекспиром для Антония?

Третий акт начинается сценой, которую считают совершенно излишней. Действие происходит в Сирии. Вентидий победил парфян и рассказывает о своих подвигах. Фриц Адлер также считает, что эта сцена оправдана лишь примитивным устройством театра времен Шекспира. Многочисленные указания на войну с парфянами в предыдущих сценах создали необходимость сообщения о боях. И Шекспир не хотел вложить этого сообщения в уста вестнику. Вольф считает недостатком то, что Шекспир вообще касается войны с парфянами. Будь Адлер прав, тогда на упрек Вольфа вообще нечего было бы возразить. Но я считаю правильным совершенно обратное. Парфянская война упоминается раньше по тем же причинам, по каким Шекспир включает в пьесу сцену с Вентидием. Дело опять в том, чтобы создать ощущение величия Антония. С точки зрения целого важен не самый факт, важна лишь форма, в которой о нем говорится—как в других местах, так особенно в данном случае. И опять Шекспир не предполагает у своих слушателей уче-

ных познаний о парфянах. Напротив, по вполне основательным причинам нужно было иметь возможность сказать во славу Антония:

„Смиренно
Уведомлю его о том, что нами
Совершено здесь именем его,
Которое нам служит бранным кличем,
Творящим чудо“.
(пер. Минского и Чюминой)

Во втором действии Агриппа во всеоружии придворного сладкоречия говорит в таком же тоне: на слова Энобарба о Цезаре: „Он—Юпитер для людей“, Агриппа отвечает: „Кто ж Антоний? Бог для Юпитера“.

Что касается Клеопатры, то она доминирует на сцене весь длинный промежуток времени между концом первого действия и седьмой сценой третьего, при чем не только в тех явлениях, где она лично появляется. Даже там, где, повидимому, на первом плане—политические события, главное—трагическая любовь Антония к Клеопатре—не теряется из виду. Очень правильно говорит об Антонии Г. Фанслер: „Поистине, он всегда в—присутствии Клеопатры, независимо от того вблизи он или вдали от нее ¹⁾“.

Пожалуй, можно было бы обойтись без пятого, шестого и девятого явлений четвертого акта: в них показана измена и гибель Энобарба. Но и они служат прежде всего для выявления душевного величия и благородства Антония, причем именно в таком месте, где дикие поступки гибнущего героя легко могли бы заставить забыть об этом величии. Затем Шекспир применяет здесь свой излюбленный

1) Ср. „Gehalt und Gestalt“ стр. 193.

прием, о котором еще будет речь ниже: он предвосхищает конец Клеопатры в судьбе менее значительного человека. Энобарб и Клеопатра теснейшим образом связаны с Антонием, оба колеблются в своей верности к нему, и оба умирают за него. В смерти обоих выявляется высокая ценность личности Антония.

Подробное рассмотрение построения „Антония и Клеопатры“¹⁾ приводит к следующему выводу: построение этой пьесы покоится на прочном внутреннем сцеплении, но в ней проведено также необходимое расчленение. Началом служит любовное безумие героев. Антоний предчувствует трагизм своей страсти: он хочет вырваться. Но страсть побеждает как все попытки Антония, предпринятые им с помощью Цезаря и Октавии, так и все противоречия, вскрывающиеся между ним и Клеопатрой по его возвращении. Течение действия расчленяется на вступление и заключение, в которых с полной силой звучит мотив трагической любви, а затем — на две промежуточные части, в которых трагическая любовь преодолевает все препятствия один раз — извне, а другой раз — изнутри.

Отто Людвиг высказал мысль, которая на первый взгляд может показаться мало плодотворной, но, в связи с только что полученным выводом, приобретает новый смысл и значение. Людвиг пытается определить общую форму шекспировской композиции и прибегает с этой целью к сравнению из области музыки. В большинстве трагедий Шекспира Людвиг открывает сонатную форму: в сере-

¹⁾ Н. Е. Fansler, *The evolution of technic in the Elizabethan tragedy*. Chicago and N. Y. 1914, стр. 231.

дине—тема, идея характера героя, в тесном взаимодействии и контрасте с побочной темой, другим фактором трагического противоречия. В т. н. музыкальных переходах сплетаются мотивы темы и, гармонически и контрапунктически, противопологаются друг другу, после чего третья часть опять спокойнее повторяет тему, причем в трагедиях— в параллельной минорной тональности. Если приложить эту формулу к „Антонию и Клеопатре“, то темой будет страсть героев, побочной темой—все, что извне и изнутри восстает против этой страсти. Минорная тональность, в которой повторяется тема, явно ощутима в конце пьесы. И другие соображения Людвига применимы к нашей трагедии. В первой части мотивы выдвигаются, во второй они сталкиваются не на жизнь, а на смерть, т. е., как говорят, завязывается драматический узел и создается страстное напряжение. В третьей части следует разряжение судорожно сцепившихся мотивов, создается успокоительная уверенность в исходе, наступает покой и примиренность, замирающие отзвуки второй части вызывают чувство сострадания и душевной потрясенности. Людвиг добавляет еще третью описательную формулу. В первой части экспонируются факторы противоречия, которые воплощаются в отношениях героев, во второй—они приходят в волнение, сталкиваются, и в бурной схватке порождают роковой исход, над которым в третьей части торжественно замирают последние аккорды возвышающего чувства.

Я бы не хотел останавливаться дольше на разборе формулы Людвига, т. к. она не является последним словом того, что я имею сказать об архитектонике Шекспера. Попытка Людвига важна для

меня потому, что он привлекает приемы музыкального построения для конкретного уяснения формы шекспировской драмы. Людвиг делает большой шаг вперед по сравнению с Вильгельмом Шлегелем и его уже упомянутыми приемами исследования. Шлегель полагал, что ему удастся уяснить различие между античной и шекспировской трагедией путем противопоставления скульптуры и живописи. Людвигу, при истолковании своеобразия и автономности шекспировской формы, приходится обращаться уже к музыке.

Конечно, при хорошем музыкальном образовании Людвиг, такое сравнение было ему гораздо ближе, чем немзыкальному старшему Шлегелю. Но самая попытка Людвиг ясно показывает, что Шлегелевского противопоставления недостаточно для истолкования драматической техники, по существу отличной как от симметрического членения античной драмы, так и от трагедии Корнелия и его школы. Было бы, однако, неблагодарностью по отношению к Шлегелю, если-б я не согласился с тем, что его тонкое замечание о том, что живописность требует более богатого окружения и контрапостов, целиком подтверждается и обнаруживает свою плодотворность на примере „Антония и Клеопатры“. Ради этого богатства окружения, ради этих контрапостов Клеопатра надолго удаляется со сцены. Вопрос лишь в том, требует ли каждая картина непременно более богатого окружения и контрапостов за счет главных действующих лиц?

Одно, во всяком случае, несомненно. Я пытался показать существенное значение тех частей „Антония и Клеопатры“, которые как будто уводят в сторону от Клеопатры. Я думаю, мною доказано,

что, в действительности, они не вытеснят Клеопатры. Шекспир ограничивается тем, что, сохраняя нашу внутреннюю связь с Клеопатрой, на долгое время удаляет ее самое из поля зрения. Причина ощущимости архитектурной симметрии равновесия в драмах школы Корнеля кроется именно в том, что главные действующие лица всегда находятся в них на самом заметном месте сцены. Достаточно мысленно представить себе „Ифигению“, в которой героиня почти в течение целого акта исчезала бы со сцены.

Но принципиально противоположная манера английского драматурга также не должна ставиться ему в вину. Он осмеливается сделать то, на что не решаются другие. В его распоряжении есть средства, оправдывающие эту решимость. Быть может, я зашел бы слишком далеко, если бы говорил о сознательном намерении Шекспира. Но что эти смелые попытки соответствовали его формальному волеустремлению, можно считать несомненным. В этом проявляется его индивидуальнейшая черта. И вместо того, чтобы выяснить ее, вместо того, чтобы оценить ее, поэты порицают, когда он проявляет подлинную оригинальность! К сожалению, подобные факты постоянно повторяются. Скольких художников хвалят за то, что свойственно и другим, в то время как осуждают как раз те черты их искусства, которые полны подлинного своеобразия, в которых наиболее непосредственно выражается художественная сущность их творца.

Ассиметрия, отказ от равномерности при распределении явлений, в которых герой присутствует на сцене, вот что намечается у Шекспира в „Антонии и Клеопатре“ Еще отчетливее это наблюдается

в „Короле Лире“. И это с давних пор ставится в вину автору. Мы уже встречали название этой трагедии в ряду пьес с якобы неудачной техникой нисходящего действия.

Я чувствую себя уже ближе к тем критикам, которые считают „смелым“ то, что Шекспир ставит в центре драмы героя, который с третьего действия становится пассивным и в течение всей второй половины драмы лишен рассудка. Я отсылаю и здесь к своему разбору построения пьесы ¹⁾. С моей точки зрения, Шекспир действительно создает ощущение того, что все сосредоточено на фигуре Лира, что с ним связано все, происходящее на сцене. Правда, сам Лир во второй половине трагедии находится на втором плане, так же как и Клеопатра в середине пьесы. Но и тут и там Шекспир позаботился о том, чтобы обе эти фигуры не исчезали с нашего внутреннего поля зрения. Прибегая к музыкальной терминологии, я скажу: мотив Клеопатры постоянно вновь вспыхивает, опьяняя и волнуя волшебной силой своего очарования; иногда он представлен самой Клеопатрой, иногда она вносит его в тот мир, который хочет отнять у нее возлюбленного, освободить его от ее уз. В „Короле Лире“ даны лейт-мотивы, которые иногда заменяют мотив самого Лира: я имею в виду мотивы параллельные.

3

Может показаться, что музыкальная терминология является наилучшим средством истолкования своеобразной формы шекспировской композиции.

¹⁾ См. „Gehalt und Gestalt“, стр. 294.

В этом случае Отто Людвиг, может быть, нашел более подходящую формулу, чем Вильгельм Шлегель, говоривший о живописи и противопоставлявший ее скульптуре. Но соседние искусства могут быть в еще большей степени использованы для выяснения искусства Шекспира. Для меня было откровением, когда во время исследований, предварительные результаты которых я тут излагаю, я познакомился с „Основными понятиями истории искусства“ Г. Вельфлина.

Вельфлин различает закрытую и открытую, тектоническую и атектоническую форму. В закрытой или тектонической форме XVI века первенствующую роль играют вертикальная и горизонтальная линии. Удастся наметить средний стержень или, по крайней мере, полное равновесие обеих половин картины. Картина приспособляется к форме рамы, заполняется заранее данная плоскость. В барокко, напротив, господствует диагональ. Стремятся не к тому, чтобы заполнить раму, а чтобы картина производила впечатление случайного отрезка. Асимметрия возводится в принцип. Прекрасным примером служит рельефная копия „Диспута“ Рафаэля: художник стиля барокко смещает центр строго симметричного образца и укорачивает одну половину. Напомним также совершенно прямые театральные декорации эпохи Возрождения и глубокие перспективы, уходящие вправо или влево в творениях Галли-Бибиена.

Меняется и освещение. В картине эпохи Возрождения свет равномерно распределен по всей плоскости. В стиле барокко свет сосредоточен на одной лишь стороне. Вельфлин говорит о смещении системы равновесия в колорите. В общем эпоха

барокко не интересуется строгими и замкнутыми в себе построениями. Картина перестает быть архитектурной. Противоположное формальное волеустремление классического ренессанса обнаруживает хотя бы „Тайная Вечера“ Леонардо. Она не только симметрична в своем членении и резко подчеркивает средний стержень, но и центральная фигура Христа поставлена в связь с симметрическими архитектурными формами заднего плана.

Уже этих нескольких положений, почерпнутых мною у Вельфлина из главы о закрытом и открытом стиле, было бы достаточно для моих целей. Я добавлю еще некоторые выводы Вельфлина, весьма пригодные для моей задачи.

Тектонический стиль есть стиль крепкой упорядоченности и ясной закономерности; атектонический стиль—стиль более или менее скрытой закономерности и ослабленной упорядоченности частей. Там — строгая необходимость в развитии и полная несмещаемость. Тут — игра с видимостью беспорядочного, но только игра, а не подлинная беспорядочность. Ибо с эстетической точки зрения, что для нас особенно важно, всякая форма в искусстве является внутренне необходимой. Барокко лишь охотно скрывает правила, ослабляет обрамление и расчленение произведения, вводит диссонанс и в выборе декоративного фона создает впечатление чего-то почти случайного.

К тектоническому стилю относится все, что носит отпечаток цельности и ограничения. Атектонический стиль прорывает замкнутую форму, превращает отчетливую пропорциональность в менее отчетливую, заменяет законченный образ видимо незаконченным, ограниченный—неограниченным, со-

здает, вместо впечатления успокоения, ощущение напряженности и движения.

Беспристрастный наблюдатель легко узнает в признаках, приписываемых Вельфлином открытому стилю барокко, особенности шекспировской формы, в то время как отличительные черты закрытой формы целиком совпадают с признаками строго архитектурной драматургии Корнеля и его школы, совершенно так, как их описал Штейнвег. Здесь — симметрия, там — асимметрия, здесь — центральный стержень, благодаря которому сохраняется равновесие между частями, там — смещение равновесия. Здесь — строго равномерное заполнение рамы, там — заполнение, кажущееся случайным; здесь — равномерное распределение света, там — свет на одной стороне; в общем, здесь — впечатление закономерности, внутренне необходимой архитектоники, ограниченности, законченности и покоя, там — неупорядоченности, отсутствия закономерности, незаконченности и неограниченности, но в то же время — напряженности и движения.

Быть может, это прозвучит, как пустая фраза, если я скажу, что Шекспир строит свои трагедии на диагонали, или что место Лира в пьесе относится к месту, занимаемому героем классической трагедии, как диагональ к вертикальной и горизонтальной линии. Но, несомненно, есть общность техники между драмами типа „Короля Лира“ или „Антония и Клеопатры“, с одной стороны, и картинами барокко, с другой; они, не задумываясь, перебрасывают центральную фигуру в одну или другую сторону, или, по крайней мере, совершенно вытесняют ее из центра. Среди ряда убедительных примеров, приводимых Вельфлином, я назову Магда-

лину Гвидо Рени в Капитолийской галерее. Если разделить эту картину диагональю, которая вела бы из верхнего левого угла в нижний правый, то почти вся фигура Магдалины окажется на левой половине картины. Этого не осмелился бы сделать художник классического ренессанса. Однако, то же самое решается сделать Шекспир с Лиром и нечто подобное с Клеопатрой. В этом он оказывается глубоко родственным Рубенсу и Рембрандту.

Не следует думать, что я во что бы то ни стало хочу применить к Шекспиру модный термин барокко, ибо термин этот уже стал модным. Я даже очень мало дорожу самым словом барокко. Но все же при помощи его можно убедиться, что Шекспир в драматической поэзии знаменует такой же поворот, какой приблизительно в то же время совершается в изобразительных искусствах. Однако, для той задачи, которую я пытаюсь здесь разрешить, не эта историческая связь является особенно важной. Гораздо значительнее кажется мне другое: разделение основных формальных возможностей искусства на две большие группы, противоположные одна другой, но имеющие одинаковое право на признание их внутренней целеустремленности и применяемых ими приемов оформления: открытый и закрытый стиль, по терминологии Вельфлина, строго архитектурный и свободный, несвязанный, атектонический стиль.

Так как я не выдвигаю здесь на первый план момента исторического, то я и не останавливаюсь на вопросе, в какие именно эпохи истории изобразительных искусств или истории поэзии господствовал тектонический или атектонический стиль. После Шекспира Корнель и его школа возвращаются

снова к тектоническому стилю и приводят его к победе, не утратившей значения и для нашего времени. Ибо несомненно, что большинство исследователей драматической техники и большинство шекспироведов не относилось бы так отрицательно к техническим особенностям шекспировской драмы, если бы в современной драматургии не господствовал тектонический стиль. Штейнвег наблюдает его у классика Гете, лучшие драмы Шиллера также в значительной степени относятся к этому типу. Вагнера Штейнвег также причисляет к последователям Корнеля. Но и Геббель и даже Людвиг гораздо ближе к этому направлению, чем кажется с первого взгляда. Особенно оба мастера сценической техники, Лессинг и Ибсен,—я имею в виду социальные драмы Ибсена, — создавали трагедии тектонического, а не шекспировского типа.

Я не хотел бы, однако, всех тех, кто примкнул к Шекспиру, признать атектониками, равными Шекспиру по своей формальной мощи. Атектоническая форма может быть несравненно строже, чем напр., форма Тиковской „Генофефы“.

Я ссылаюсь на драму-легенду Тика, т. к. формальные задания этой пьесы нам известны лучше, чем многих других произведений, написанных, так сказать, „под Шекспира“. В журнале „Берлинский Архив нашего времени и его вкусов“ („Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmacks“, 1800) шурин Тика, А. Ф. Бернгарди, раскрыл формальные принципы пьесы со всей свойственной этому немецкому грамматикому педантической точностью стилистического анализа. Он руководствовался, конечно, указаниями самого Тика. Свидетельство это, стало быть, имеет известное значение. Бернгарди возво-

дит контраст в формальный закон построения „Генофефы“.

Из огромного ряда контрастов, приводимых Бернгарди, я остановлюсь лишь на нескольких. Предварительно надо сказать, что всю драму он делит на три части: введение и симфоническая увертюра, затем — собственно трагедия и, наконец, заключение, проникнутое чувством успокоения.

Первая часть противопоставлена целому. Изображается война, контрастирующая с самой легендой. Внутри первой части друг другу противоположаются христианство и язычество; первое представлено Карлом Мартелем и Генофефой, второе — Абдорханом и Зульмой; далее, с одной стороны — жизнь, движение, военные подвиги, с другой — элегическое вступление и семейные сцены в замке; вообще, патетическая романтика, как, напр., переодевание Зульмы, и интимные семейные мотивы; несчастная судьба Зульмы предвещает несчастье Генофефы. Наконец, в соответствии находятся счастливое окончание войны и судьба Генофефы; и то и другое служит возвеличению христианской религии.

Далее, Бернгарди выявляет противоречие, существующее между характером Голо и Генофефы, с одной стороны, и остальными действующими лицами, с другой. Венделин это — святая простота и бесхитрость, Вольф — это несколько ограниченная честность былых времен, Гертруда — вульгарная женственность, Бруно и Гримоальд — низменные люди, один продажен из соображений низкого эгоизма, другой озлоблен и потому предан пороку. Особенно резким контрастом Генофефы является колдунья Винфреда, образец пагубного влияния тех же самых сил, которые, будучи направлены

иначе, приближают человека к божеству. Таково же и значение Венделина, он—воплощение присущих настоящему католику ненависти и отвращения: в этом христианском произведении нужно дать место и христианской нетерпимости.

Бернгарди сообщает и о контрастирующих ситуациях. При самых печальных обстоятельствах становится Генофефа матерью; крестьянка Эльза, в противоположность героям олицетворяющая вместе со своим Генрихом счастье и довольство простой жизни, напрасно мечтает о ребенке. Одна ситуация непосредственно следует за другой.

Главная часть начинается в часовне, где происходит пролог и эпилог, и тем же кончается. В начале еще темно, в конце—ясное утро, так что драма в целом производит впечатление предрассветного сна.

Среди приведенных Бернгарди контрастных эффектов есть кое что схожее с тем, что мы встречаем у Шекспира. Я бы, однако, не останавливался так долго на толковании Бернгарди, если бы Отто Людвиг решительно не утверждал, что контраст есть предпосылка всякого драматического эффекта и не ссылался бы при этом на Шекспира.

Людвиг и в этом случае опять прибегает к родству драмы с музыкой: как тема и ее противосложение в фуге Баха, так проходят через пьесу Яго и Оттелло. Далее Шекспир любит контрастирующие повторные действия, в которых несколько характеров противоплагаются друг другу в моральном отношении; точно так же и действующих лиц, которые часто выступают на сцене одновременно, он охотно снабжает хотя бы внешне контрастирующими чертами. С одной стороны, Шекспир создает характеры по принципу контраста, с другой—охотно

вводит контрастирующие мотивы проявления чувств: улыбка в слезах, остроумие в раздражении и отчаянии, юмор безумца, узор на фоне другого цвета, темное на светлом и светлое на темном. Переходы от радости к горю и обратно так же строятся на таких контрастах. У глупцов на устах—мудрость, у злодеев — слова поучения. При внутреннем волнении выказывается наружное спокойствие. Страх смеется над самим собой. Шекспировские глупцы очень высокого мнения о своем уме, люди, духовно и физически обездоленные, полны самомнения, напротив, физически и духовно богатые—как Антонио в „Венецианском купце“—страдают меланхолией. Далее, комическое внедряется в трагическое, рассеянность соединяется с углубленностью. Наблюдается также контраст и в образе мыслей в „Цезаре“ — по вопросу о самоубийстве, в „Отелло“ — о неверности. Во внешней форме диалога речь одного персонажа избыточна, другого—лаконична. Всякое притворство основано на контрасте. Людвиг решает даже на следующее утверждение: „В основе всех трагических и театральных эффектов лежит контраст. Как свет становится заметным лишь на телах, так единство осуществляется через контраст. Где нет контраста, там нет и художественного единства“.

При помощи указаний Людвига можно было бы и в Тиковской „Генофефе“ вскрыть еще ряд контрастов. Но так же, как и большинству контрастов, указанных Бернгарди в „Генофефе“, длинному ряду контрастов, обнаруженных Людвигом у Шекспира, не хватает того, что для меня является самым существенным. Для меня имеют значение в данном случае только такие формы драматиче-

ского контраста, которые служат целям построения и определяют взаимоотношение двух или нескольких структурных единиц путем их внешнего противопоставления: напр., такой случай, как сцена Клеопатры в промежутке между двумя выходами Октавии, как появление Эдмунда между сценами Лира в степи, или же как последние переживания Энобарба, предвещающие конец Клеопатры. Штейнвег говорил бы здесь о „скреплении“ в архитектурном смысле этого слова. Такие случаи скрепления у Шекспира совсем не редки, хотя он и не отдает предпочтения тектоническому стилю.

„Ричард III“, правда, построен куда тектоничнее, чем „Лир“ или „Антоний и Клеопатра“. Считается, что эта трагедия написана под влиянием Марло, т. е. по образцу техники академически образованных классицистов. Построение действия симметрично, и, вообще, встречается ряд технических особенностей классицистической драмы.

Контрастирующее повторение свойственно этой трагедии. Между сходными элементами она пытается провести различие при помощи вариации. Кларенс убит по поручению Ричарда; та же участь постигает и королевича. В первый раз Ричард дает подробное поручение двум убийцам (I, 3), в другой раз он лишь намекает Тиррелю (IV, 2), одно убийство происходит на сцене (I, 4), о другом—лишь сообщается в монологе Тирреля (IV, 3), об одном—Ричард узнает за сценой (II, 1), о другом—на сцене (IV, 3).

Еще значительнее повторения, встречающиеся в особо важных местах пьесы и указывающие на решительные повороты в судьбе Ричарда. Во второй сцене I действия Ричард просит руки прин-

цессы Анны. Она, действительно, становится его женой. „Была ль когда так ведена любовь? Была ль когда так женщина добыта?“ В четвертой сцене IV действия Ричард просит руки дочери королевы Елизаветы у самой Елизаветы. Видимо, он и на этот раз выигрывает опасную игру. И по уходе Елизаветы он насмешливо замечает: „Насилу поддалась—непостоянная, дрянная дура“. Но надежда на успех не оправдывается. Там начинался подъем Глостера, здесь—его падение. Непосредственно после ухода Елизаветы намечаются уже первые признаки его душевного крушения. Нервы Ричарда отказываются служить в разговоре с Катесби, в обращении с вестником, который приносит добрые вести, но получает возможность сообщить их лишь после того, как Ричард бьет его за предполагаемые дурные известия. Его приказания противоречивы.

Повторением мотива, встречавшегося значительно раньше, являются и видения Ричарда в третьем явлении пятого акта. Кларенс рассказывает в начале пьесы (I, 4) свой жуткий сон. Его также угнетает неискупимая вина. Во сне он оказывается в подземном царстве. Грозно предстают пред ним тени преданного им Варвика и заколотого им принца Эдуарда. Вскоре после этого он, Кларенс, как и Ричард, умирает.

Эти фигуры повторения имеют большое значение для построения всей пьесы. Каждый раз вновь создается положение, пред которым мы уже однажды стояли. Так, в Вагнеровском „Кольце“ непосредственно перед смертью Зигфрида вновь раздается песня лесной птички; мы же, благодаря этому приему повторения, принуждены оглянуться назад.

Я напоминаю интересное указание М. Вольфа. Фигуры повторения он находит в „Ромео и Юлии“,

в „Гамлете“, „Макбете“. Толпа вторично заполняет улицы Вероны, когда Ромео убивает Тибальда; дух вторично появляется, когда Гамлет находится в комнате королевы; Макбет вторично заклинает ведьм перед тем, как начинается его падение. Вольф считает возможным допустить, что Шекспир преднамеренно и очень искусно повторяет мотивы, определяющие движение пьес—семейную ссору, появление духа отца Гамлета или ведьм, притом—в моменты трагического поворота действия.

Для меня достаточно этого указания, что не только в тектоническом „Ричарде III“ Шекспир пользуется фигурами повторения, рассчитанными на эффект контраста. С этой точки зрения можно обратиться и к „Королю Лиру“. Эта атектоническая драма на материале сходных и контрастирующих друг с другом путей жизни Лира и Глостера применяет фигуру повторения так широко, как ни одна из доселе приведенных мною трагедий Шекспира.

Следовательно, Шекспир в драматическом использовании контраста заходит много дальше, чем Тик в своей „Генофefe“, по крайней мере — согласно изложению Бернгарди. Значение, которое такое „скрепление“ путем контраста и повторения приобретает в построении трагедии, не вытекает и из длинного ряда перечисленных Людвигом шекспировских контрастов.

Штейнвег считает такое „скрепление“ признаком классической драмы. Но оно налицо и в шекспировской драме стиля барокко. Оно не противоречит также понятию открытой формы. Его можно найти в картинах Рубенса и Рембрандта, т. е. в произведениях изобразительного искусства, в которых не

придается значения строгой симметричности и равновесию. Более того, как прием построения, оно как раз встречается там, где симметрия и равновесие отсутствуют.

4

Я полагаю, что своеобразная архитектоника шекспировских драм, особенно „Антония и Клеопатры“ и „Короля Лира“, становится понятнее, благодаря указанию на способы оформления в искусстве барокко. У Шекспира—так я представляю себе эту связь—господствует то же чувство формы, что у Рубенса, у Рембрандта и у всех тех, кто переходит от закрытого стиля к открытому.

Быть может, мне будут возражать, что Рембрандт, не задумываясь, может погрузить в мрак значительную часть своего полотна, в то время как трагедия не допускает таких затемненных сцен, которые рядом с собственно трагическими событиями почти не рассчитывали бы на восприятие зрителя. На темные части картины мы почти не смотрим, мы воспринимаем их как бы бессознательно. Напротив, то, что в драме возбуждает мало внимания и мало интереса, лучше выпустить совсем, для того, чтобы вся пьеса не погибла из за своих мертвых точек.

На это возражение можно ответить: в своем разборе я именно и пытался показать, как много эстетически действенного заложено Шекспиром в те явления, которые, согласно его атектоническому стилю, не в полной мере приковывают к себе внимание зрителя. При этом я даже не сослался на тот факт, что английские зрители Шекспира находили удовольствие в богатом сценическом движе-

нии, обычно господствующем в таких местах, в то время как нам оно кажется значительно менее ценным.

Далее, я бы ответил, что аналогию такого рода, как та, которую я устанавливаю между драмами Шекспира и взглядами Вельфлина на стиль барокко, не следует применять слишком педантично.

Вильгельм Шлегель надеялся проникнуть в самую сущность драм Шекспира, противопоставляя их, как картины, произведениям скульптуры. Пропорция эта страдает от слишком общего применения понятия картины и статуи. Есть картины и изваяния тектонического и атектонического стиля. Другими словами: драма Шекспира ближе к статуе Бернини, чем к картине Рафаэля.

Отто Людвиг обратился к музыке, чтобы истолковать форму Шекспира. Само собой разумеется, что поэзия всегда может быть формально уяснена при помощи музыки. Но если центр тяжести в том, что музыка менее связана, более свободна и несдержана, чем другие искусства и, прежде всего, чем искусства изобразительные, то поэзия, в которой устанавливается формальное сходство с музыкой, может легко показаться совершенно бесформенной. Конечно, Людвиг имеет в виду другое. Но т. к. именно к расплывчатой лирике Тика охотно применяют термин „музыкальной лирики“, то истолкование шекспировского стиля с помощью музыкальной терминологии легко может повести к предположению, что Шекспир бесформеннее, чем это имеет место в действительности.

Архитектоничность господствует и в драмах Шекспира. Конечно, иная архитектурность, чем у Корнеля и его последователей. Штейнвег возво-

дит построение пьес Корнеля к архитектурным склонностям французов и к тем впечатлениям, которые сам Корнель вынес из своего родного города Руана. Явное различие между архитектурой Шекспира и архитектурой Корнеля отчетливо выявляется, с моей точки зрения, благодаря Вельфлиновскому разделению открытого и закрытого, атектонического и тектонического стиля. Ибо, разумеется, существует и такая архитектура, которая возникает из формального волеустремления, аналогичного Рубенсу или Рембрандту, а именно—архитектура барокко.

Повторяю в заключение, что я отнюдь не собирался создать готовую кличку и приклеить к Шекспиру этикетку барокко. Я хотел бы только при помощи положений Вельфлина найти средство понять искусство Шекспира в тех местах, которые многим еще кажутся неудачными и нуждающимися в исправлении. И я решаюсь утверждать, что истинная цель этого искусства, подлинное формальное волеустремление Шекспира будет лучше всего понято и описано, если в толковании этих столь спорных мест в его произведениях исходить из чисто художественной точки зрения.

1916

„Shakespeares dramatische Baukunst“
(Oskar Walzel „Das Wortkunstwerk“,
Leipzig 1926).

Перевод М. Л. Тр о ц к о й.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕТЕ И НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ

Творчество немецких романтиков и их теоретические построения складывались под влиянием Шекспира. Ему они чувствовали себя глубоко родственными, ему неуклонно подражали. Отсюда как будто вытекает, что и романтизму следовало бы приписать присущую Шекспиру волю к форме барокко. И, действительно, Фрицу Штриху удалось подметить, что существенные черты немецкой лирики барокко XVII в. возраждаются в романтизме, в промежутке же они встречаются лишь у одного писателя с резко выраженным романтическим направлением, именно—у Вильгельма Гейнзе. Арним и Brentano находятся в теснейшей связи как с лирикой, так и с драмой XVII века. В их „Волшебном Роге“ часто звучат мотивы барокко, особенно—католической лирики этой эпохи.

Если спросить самих романтиков, где их место внутри полярно противоположных возможностей художественного выражения, то ответ их тоже ведет нас к установленным Генрихом Вельфлином категориям барокко.

В книге „Сравнительное изучение искусств“ я пытался показать, как много из того, что Вельфлин говорит о противоположных друг другу основных понятиях, можно найти уже у Вильгельма Шлегеля. Шлегель исходил из наблюдения голландца Франца Гемстергойса, утверждавшего, что греческая живопись слишком скульптурна, а скульптура нового времени слишком живописна. Шлегель расширил это наблюдение и высказал мысль, что все античное искусство приближается к пластике, а все новое, т. е. романтическое, к живописи. Противоположность между античным, пластическим, и романтическим, живописным, искусством Шлегель развивал при помощи понятий, которые часто дословно совпадают с категориями Вельфлина. Отсюда, как будто, намечается вывод, что формальное волеустремление немецкого романтизма следует искать в Вельфлинском ряду барокко, с его резко выраженным стремлением к живописному восприятию мира.

Гетевская Ифигения, наряду с французским классицизмом, относится к группе категорий высокого Ренессанса. Немецкий романтизм идет иным путем. Он отклоняется и от Шиллеровской „Марии Стюарт“, находящейся в том же ряду. Зато он превозносит „Вильгельма Телля“, где Шиллер сознательно уклоняется от антикизирующей техники в сторону Шекспира. Все это могло бы служить подтверждением того, что немецкому романтизму свойственны формальные задания искусства барокко, что характер романтической формы можно точнее всего постигнуть при помощи Вельфлиновских категорий барокко.

Но против этого вывода говорит одно веское соображение. Несомненно, что отдельные романтики,

напр., Brentano, Захарий Вернер или Э. Т. А. Гофман, очень близки к настроениям барокко. Но романтизм и барокко существенно отличаются друг от друга по тому впечатлению, которое они производят. Барокко обнаруживает гораздо более заметное стремление придать форме некоторую тяжеловесность. Форма барокко ощущается поэтому гораздо более навязчиво, чем форма романтизма. В ней чувствуется более глубокая внутренняя взволнованность. В ней есть какая-то напряженность, она отягощает, давит, почти подавляет. Быть может, это не вполне справедливо по отношению ко всем явлениям Вельфлиновой группы барокко, но во всяком случае—по отношению ко многим. Я не хотел бы подробнее останавливаться на упреке, который можно в данном случае сделать Вельфлину: в пределах своей группы барокко он недостаточно резко отграничивает более подчеркнутый, более тяжеловесный барокко от менее тяжеловесного, менее высокопарного. В его изложении противоположность между искусством Рубенса и Рембрандта не ощущается с достаточной остротой. Несомненно, что у Рембрандта есть ряд признаков Вельфлиновских категорий барокко. Но он избегает перегруженности Рубенсовского барокко. Также обстоит дело и с немецким романтизмом. В романтической оценке изобразительных искусств Рубенсу принадлежит не очень высокое место, так как романтизм сторонится тяжеловесности. Конечно, многие из Вельфлиновских категорий барокко вполне применимы и к немецкому романтизму. Он любит живописность, атектоничность, отказывается от полной ясности и охотно, ради одной какой-нибудь черты, оставляет в тени все прочее. Все это свой-

ственно также и Рембрандту. И поскольку речь идет об этом, немецкий романтизм также можно отнести к направлению барокко. Между ними существует, однако, глубокое различие.

В осознании этого различия мне помогла книга Георга Зиммеля о Рембрандте. Книга эта, быть может, и разочаровала тех, кто искал в ней живого отражения впечатлений, полученных от отдельных вещей Рембрандта. Но тем больше дает эта книга исследователю, который пытается узнать, в какой мере искусство вообще поддается претворению в понятия. Прежде всего она сообщает много важного и значительного о тех особенностях Рембрандта, которые отличают его творчество от других художников, более четко оформляющих свои произведения. Зиммель ссылается на следующее убедительное наблюдение. Когда рабочий-итальянец один идет по полю и при этом поет песню, то кажется, будто он обращается к публике и стоит на подмостках. В таких же условиях немец поет равнодушно, не думая о том, как это звучит, поет в полном смысле слова лишь „для себя“. Южные народы всегда имеют в виду зрителя. Зиммель считает этого воображаемого зрителя решающим моментом в определении классического стиля. Между тем у Рембрандта люди никогда не думают о зрителе, а потому не думают и о себе. Человек, который желает показать себя перед другими, тем самым выдает себя за носителя некоего призвания, за представителя некоей идеи, чего то в известной мере общего. Так, в Платоновском идеализме единичные вещи представляют нечто общее, а не являются просто самими собой. Отсюда, по мнению Зиммеля, некоторый налет актерства в греческой культуре вообще и

в диалогической форме сочинений Платона в частности. Вследствие всего этого в классическом искусстве человек, по необходимости, теряет свои личные черты и превращается в тип. Рембрандт, напротив, стремится к полной индивидуальности.

Наряду с отказом от индивидуального, в классическом искусстве намечается и иное отношение к жизни, чем у Рембрандта. В классическом портрете жизнь превращается в особый феномен, обладающий независимым идеальным бытием, которое разворачивается перед нами согласно законам линейной, колористической и пространственной отчетливости. При этом художественный феномен отвлекается от создавшего его жизненного процесса. Феномен и жизненный процесс вступают, примерно, в то соотношение, в каком находится отвлеченное понятие и единичная вещь. Между отвлеченными понятиями открываются логические соотношения, отличные от тех, какие существуют в реальном мире между лежащими в основе их единичными вещами. В этом заложены предпосылки классической формы. Форма Рембрандта, напротив, определяется отнюдь не идеальными соотношениями; сущность ее — в том, что внутренняя динамика жизни улавливается в тот момент, когда она выступает на поверхность. В классицизме жизнь служит как будто одной цели — созданию формы. Затем она уступает место форме и предоставляет ей наслаждаться своей блаженной игрой. У Рембрандта форма есть лишь одно из текучих мгновений жизни.

Индивидуальность и жизненность отличают искусство Рембрандта от классицизма. Форма у него не отделяется от целостного бытия. Форма не объемлет какой либо заранее данный более или менее

податливый материал. У Рембрандта форма скорее вырастает в непосредственном единении с жизнью и индивидуальностью.

Зиммель считает Рембрандта резко выраженным представителем германского духа. В германской форме, с ее установкой на индивидуальность и жизненность, Зиммель видит причину того, что другие народы нередко воспринимают духовный облик и художественное творчество германцев, как нечто бесформенное и лишенное стиля. Стилль есть нечто формально общее, подчиняющее реальную единичную вещь закону ее явления. По той же причине, думает Зиммель, сущность германского духа мало понятна постороннему наблюдателю: всеобщие формы деятельности и художественного творчества всегда облегчают понимание; напротив, дух индивидуализма, свойственный Рембрандту и германцам вообще, отрицает всякие общеобязательные формы. Поэтому в классицистические эпохи Рембрандт и Шекспир воспринимаются, как варвары. Германскому духу не хватает общих форм, которые как бы перебрасывают мост к единичной реальности; поэтому германская форма одинока и трудно доступна, она может казаться неуклюжей и бесформенной.

Несомненно, что Зиммель проникает здесь очень глубоко и вскрывает решающие признаки немецкой формы. Отчетливую формулировку и точное объяснение находим мы также у Зиммеля для полного отсутствия элемента актерства в портретах Рембрандта. Стоя недавно перед портретом бургомистра Сикса, я должен был согласиться с рассуждениями Зиммеля. В этом портрете нет ни намека на позу, на театральность, или хотя бы на желание сохранить свое изображение для потомства в сколько

нибудь более выгодном освещении. Примером противоположного рода может служить любой портрет Ван-Дика. Другой вопрос, всегда ли Рембрандт оформляет индивидуальность с такой непосредственностью, не подчеркивая ее ни одним намеренным жестом. Зиммель говорит исключительно о портретах Рембрандта. В так называемом „Ночном дозоре“ среди огромного количества фигур есть несколько таких, которые позируют, как бы взвешивают себя для позы. Рембрандт может, характеризуя противоположных друг другу людей, наряду с совершенно естественным положением фигур в центре переднего плана, ввести несколько фигур другого рода, тем более, что люди с налетом актерской позы были свойственны его времени. Поэтому его манера запечатлеть на полотне индивидуальную жизнь могла по временам и в пределах портрета приводить его на грань позы. В таких случаях задачей Рембрандта было изображать людей, которым поза была присуща.

Актерская поза есть основная черта эпохи барокко. Как раз те признаки, которые Зиммель обнаруживает у Рембрандта, отдаляют Рембрандта как от классицизма, так и от подлинного барокко. Несомненно, что элемент актерства проявляется в античности совершенно иначе, нежели в XVII веке. Иначе у Рафаэля, нежели у Веласкеза, иначе у Тициана, нежели у Рубенса. Но все эти художники высокого Ренессанса и барокко стремятся к гораздо более подчеркнутой форме, нежели Рембрандт. Их взаимная противоположность выясняется из Вельфлиновской таблицы категорий; противоположность между ними и Рембрандтом у Вельфлина выявлена слишком слабо. Зиммель восполняет пробел Вель-

флина. Хотя в только что приведенных местах он говорит только о классицизме, но в дальнейшем он уделяет достаточно места и намеренно актерскому элементу в барокко.

Не следует умалчивать о том, что искусствоведы находят в творчестве Рембрандта черты, противоречащие толкованию Зиммеля. Я не хочу брать на себя разрешение этого вопроса. Пусть даже Зиммель прав не до конца, поскольку речь идет об определении сущности творчества Рембрандта, все же устанавливаемые им черты художественного оформления остаются для меня важными и значительными даже независимо от Рембрандта. То, что он считает определяющим моментом формы Рембрандта и одновременно основной чертой германского творчества, присуще, прежде всего немецкому романтизму. Формальное волеустремление немецкого романтизма глубоко родственно той форме, которую Зиммель приписывает германскому творчеству и Рембрандту.

В то же время я сам должен возразить Зиммелю, что форма, сущность которой он устанавливает, не вполне совпадает ни с той германской формой, которую Воррингер называет готикой, ни с формой Шекспира. В готике Воррингера больше элементов барокко, и он сам определенно связывает ее с барокко. Шекспиру не только свойственны особенности барокко в том смысле, как их понимает Вельфлин, но он не всегда избегает актерской позы, характерной для этого стиля. На существенные отличия между Шекспиром и немецким романтизмом еще будет указано в дальнейшем. То, что я, исходя из наблюдений Зиммеля, хотел бы назвать немецкой формой, должно быть одинаково резко отграничено как от понятия германской формы, так и от Шек-

спира: лишь тогда можно будет точно определить формальное волеустремление немецкого романтизма.

Однако, не немецкий романтизм впервые осознает это формальное волеустремление, возвышая его до степени воли к чисто немецкой форме. Этот путь открылся уже молодому Гете. Именно благодаря Гете, эпоха бури и натиска оказывается и в этом отношении предвестником романтизма.

Для формы Рембрандта характерна установка на индивидуальность. Вожди эпохи бури и натиска, Гаманн и Гердер, поняли ценность индивидуального момента глубже, чем кто бы то ни было из их предшественников. Они принципиально боролись против той всеобщности, которая подавляет личное. Гаманн является наиболее ярким примером того немецкого индивидуализма, который становится трудно доступным, благодаря резкому подчеркиванию личного момента и отказу от всяких связующих общих форм. От Гоманна и Гердера романтик Шлейермахер заимствовал евангелие личности и ее прав. Углубляя и проясняя его, он строит свою этику, предоставляющую полный простор автономной личности.

В то же время молодой Гете решительно восстал против всякой внешней и общей формы в поэзии и установил понятие „внутренней формы“. В своих высказываниях по этому поводу, которые относятся к 1775 г., Гете использовал очень старое понятие, но придал ему новое значение, вполне соответствующее общему смыслу искусства Рембрандта в толковании Зиммеля. Удачное выражение Зиммеля, что Рембрандт схватывает внутреннюю динамику жизни в тот момент, когда она выступает на поверхность, вполне соответствует тем предста-

влениям, какие Гете связывал с возражением против формы внешней и общеобязательной и с требованием внутренней формы. Гете, как и Рембрандт, считает, что произведение искусства и в оформлении должно осуществлять свои индивидуальные особенности.

В свое время я пытался показать, что предпосылки Гетевского понятия внутренней формы исходили от Шефтсбери. В философии Шефтсбери понятие внутренней формы („inward form“) играет значительную роль, в особенности—при рассмотрении художественных явлений. В силу этически окрашенных тенденций его времени, это понятие приобретает у него отчасти характер морального требования. Кажется, будто достойными предметами художественного изображения он хочет признать лишь тех людей, поведение которых с моральной точки зрения отвечает самым высоким требованиям. В основе лежит убеждение, играющее большую роль и у Гете: художественное оформление не должно стоять в зависимости от одних только внешних условий, его задача—в воплощении чего-то внутреннего, душевного. Такова точка зрения и Рембрандта.

Понятие внутренней формы не является открытием Шефтсбери. Задолго до него понятие это уже имело смысл, еще ближе совпадающий с содержанием Гетевского понятия.

Здесь необходимо назвать имя человека, с которым неизменно связаны все устремления германского духа осознать свою сущность. Может показаться удивительным, что в поздней античности появился мыслитель, который, в полной противоположности с классической древностью, так глубоко предвос-

хитил немецкое чувство жизни, как Плотин. Плотин и неоплатоники вообще содействовали образованию миросозерцания средневекового христианства. Но с особой силой неоплатоническое чувство жизни возрождается в немецкой мистике. Когда затем в XVII в., под гнетом тяжелых времен, возрождается культурное самосознание немецкого народа и на этой почве вырастает пиэтизм, к новой жизни пробуждаются явления, уже имевшие место когда то в немецкой мистике. От пиэтизма, в свою очередь, идет прямая линия к немецкому классицизму. Пиэтизм присущ Клопштоку и, вместе с тем, Гаманну. Пиэтизм накладывает на немецкий классицизм сильный отпечаток, который сообщает ему отличительные черты, отделяющие его от классических периодов других народов.

Плотин отказался от понятия формы, господствовавшего в греческом классицизме. В своей книге о прекрасном он отвергает взгляд, что прекрасное обусловлено исключительно отношениями соразмерности и красочных эффектов. Важнейшей предпосылкой прекрасного он считал нечто внутреннее, „эндон эйдос“. О прекрасном можно говорить лишь в том случае, если это „эндон эйдос“ ощущается во внешнем облике, если оно просвечивает сквозь некое, если этим „эндон эйдос“ облик обусловлен и ему подчинен. Греческий классицизм считал необходимой предпосылкой прекрасного соразмерность, симметрию. Плотин перенес центр тяжести на внутреннюю обусловленность, которая, конечно, имеется налицо и в величайших произведениях греческого искусства; до Плотина, однако, никто не устанавливал ее безусловной ценности и столь решительно не противопоставлял ее внешней

форме. Плотин, таким образом, является, по существу, старейшим защитником такого определения формы, которое не ищет общих законов, а стремится выдвинуть на первое место внутренний закон художественного произведения. Его надо причислить также к противникам формы, строящейся на соразмерной симметрии и, стало быть, строгой тектонике. Тем самым он является сторонником и Вельфлинговских категорий барокко. Совершенно очевидно, что он—представитель формального волеустремления, установленного Зиммелем для Рембрандта и для германцев вообще. Для него осуществление внутренней формы (так можно перевести Платиновское „эндон эйдос“) гораздо важнее, нежели овладение общими законами формы.

И еще в одном отношении взгляд Плотина совершенно совпадает с немецким формальным волеустремлением. То внутреннее, что подлежит выражению, по его мнению, никогда не может достигнуть этого выражения полностью и во всей чистоте. То, что художник носит в себе, что обитает в его душе, утрачивает многое на пути к воплощению в искусстве. Никакое художественное достижение не может сравниться с „эндон эйдос“ художника. В этой связи Платиновское „эндон эйдос“ становится художественным видением, оставляющим далеко за собой все возможности художественного оформления. Все это соответствует чисто немецкому чувству формы. Немец нередко пренебрегает возможностью извлечь из способов оформления то, что они могли бы дать; по его убеждению, это оформление все равно никогда не сравнится с тем внутренним, что ищет выражения, потому что никакое художественное видение не может быть

исчерпано до конца с помощью приемов внешнего оформления. Это сознание является, между прочим, одной из важнейших предпосылок тех повторений, с постоянным нарастанием, не находящим себе никакого разрешения, в которых, по мнению Воррингера, проявляется сущность готики.

Когда Гете противопоставил внешней форме внутреннюю, он вступил на путь Плотина и одновременно вскрыл одно из основных заданий немецкого чувства формы. Он стал на путь эстетики внутренней закономерности художественного произведения. Вместе с Гердером он построил эстетику, признавшую за художественным произведением права организма, подчиненного своим внутренним законам. Как дерево не может безболезненно изменить свою форму под влиянием внешних воздействий, так художественное произведение не выносит гнета внешних правил—вот мысль, лежащая в основе такого способа рассмотрения. Исследования Гете и Гердера в области искусства и естественных наук шли дальше по пути изучения органических потребностей. Когда Гете вернулся из Италии, его органическая эстетика была по существу закончена.

Взгляды Гете на искусство вытекают из немецкого духа. Гете понял подлинные задания немецкой воли к форме. Вместе с Рембрандтом он отверг всеобщее, пытающееся предписать свои законы индивидуальному. На вершине развития немецкой поэзии, немецкое чувство не могло удовлетвориться сверхиндивидуальной формой. Говоря словами Зимеля: форма должна была стать лишь поверхностной оболочкой для внутренней динамики жизни. Внешнее оформление было всецело поставлено в зависимость от внутреннего закона.

Соратники Гете по эпохе бури и натиска лишь частично разделяли его намерение подчинить поэтическое оформление этому немецкому формальному волеустремлению. В кругу бурных гениев были люди, склонные к большей напряженности в духе барокко. Они любили некоторую театральность поведения, любили принимать важную осанку и делать мощные и тяжеловесные жесты. Вот почему Ф. М. Клингеру недостает непосредственности, отмечающей искусство Гете; он лишен всего того, что в самых бурных взрывах чувства у молодого Гете ощущалось и ощущается, как известная грация; отказ от резкого подчеркивания, от тех насильственных приемов, которые превращают человека в носителя какой то роли. Гейнзе тянуло к Рубенсу, ему была родственна рубенсовская черта перегруженности. Наконец, для Шиллера было вполне естественным принимать патетические позы. В его ранней лирике эта склонность доходит до гротеска. На пути от „Разбойников“ к „Лже-Дмитрию“ Шиллер потерял значительную часть этой театральности, но далеко не все. Сохранилось большое сходство с горделивой осанкой французского классицизма. Гораздо ближе к Гете был Ленц. Ему с самого начала было присуще нечто от Гетевской грации.

В жилах самого Гете текла, однако, капля античной крови. Его не привлекала тяжеловесность барокко, но он не отвергал и всех стремлений античного классицизма. Разве не поразительно, что Гете, в тот самый момент, когда он противопоставил внутреннюю форму внешней, сделал и следующий, гораздо более важный шаг: показал, что противоположность поэтических жанров обусловлена внутренними причинами. Строго говоря,

каждая попытка провести грань между эпосом, драмой и лирикой есть признание формального волеустремления, приносящего индивидуальное в жертву более общему. Эпос, драма и лирическое стихотворение, рассматриваемые как противоположные друг другу способы оформления, получают значение сверхиндивидуальных форм. Гете же, когда он защищал понятие внутренней формы, хотел в самом материале найти причины, обуславливающие его эпическую или драматическую обработку. Он был того мнения, что не каждый материал одинаково пригоден как для эпического, так и для драматического оформления. Он зашел много дальше Платиновского взгляда на „эндон Эйдос“, он перебрал мост от понятия внутренне-закономерной формы к понятию сверхиндивидуальной формы, организующей нечто всеобщее.

Позже, в Италии, у Гете созрело убеждение, что внутреннее закономерное оформление, с точки зрения органически необходимого, нигде не господствует так непреложно, как в произведениях греческой античности и в первую очередь в греческой пластике. Он проглядел тот элемент театральности, который Зиммель почувствовал и отметил в тех же произведениях искусства. И потому собственное творчество Гете на долгое время приблизилось к античному искусству, отказавшись от существенных особенностей Рембрандтовского индивидуализма. С тех пор, как Гете поставил себе задачу изображения не индивидуумов, а типов, идеал всеобщего приобрел значение и для него, его люди также стали носителями чего-то сверхличного.

Взгляды на искусство, с которым Гете вернулся из Италии на родину, получили изумительно быстрое

распространение. Письма Шиллера к Кернеру исходят из органической эстетики Гете. Когда Шиллер высказался за автономность художественного произведения и против его гетерономности, он лишь облек в новые слова представление о внутренней закономерности формы. Автономию художественного произведения он описал формулой „свобода в явлении“, прибегнув при этом к помощи кантовской категории, имевшей у своего автора этический смысл. Он был близок к тому, чтобы вместе с Гете усматривать в античности высшее достижение органического понятия формы. Но в статье „О наивной и сентиментальной поэзии“ он нашел в себе мужество стать на защиту самостоятельного значения не-античного поэта. Правда, грань, которую он пытался провести, не приводила к противопоставлению античной и немецкой формы. Но когда он приписывал сентиментальной поэзии доминирующее значение духовного принципа, он тем самым намекал на такие возможности оформления, которые черпают свою закономерность из личного и внутреннего, а не из общеобязательного.

В раннем романтизме статья Шиллера укрепила стремление защищать право художника на не античные способы оформления. Фридрих Шлегель незадолго до того совершенно в духе Гете превозносил органическую необходимость, господствующую в античном искусстве. Вскоре Шиллер побудил его к безусловному признанию нового чувства формы. Шлегель тогда еще не дошел до сознательного проникновения в немецкое формальное волеустремление. Ваккенродеру предстояло открыть ему, что то, чего он ищет, подготовлялось в старо-немецком искусстве. Но гетевскую идею органической эсте-

тики он воспринимает тогда же и развивает ее дальше. При этом он создает учение, по которому в каждом произведении искусства должно быть некое средоточие, определяющее собой его внешнее оформление; это учение о центре является романтической разновидностью эстетики, которая всецело обуславливает форму художественного произведения его внутренним законом. Это учение было чрезвычайно пригодно для установления сущности немецкой формы. Оно оправдало себя всюду, где делалась попытка выяснить тайну немецкой воли к форме. Вопрос этот ставился тем более последовательно, чем больше романтизм стремился к возрождению подлинно немецкого духа.

В ряде произведений немецкий романтизм осуществил задания немецкого чувства формы. Правда, кое-кто из романтиков готов был так охотно отказаться от сверхиндивидуальной формы, что исчезла даже грань между поэтическими жанрами, т. е. то условие, которое молодой Гете заимствовал из мира сверхиндивидуального оформления. Но большие мастера романтизма, напр., Генрих фон-Клейст, подчинялись основным требованиям сверхиндивидуального оформления. Другие романтики, оставшиеся более верными немецкому чувству формы, напр., Тик или Арним, лишь редко достигали убедительного оформления в этом духе.

Органическая эстетика романтизма скрывала в себе те же опасности, что и органическая этика этого направления. Нравственная идея Шлейермахера, которая черпает свои законы из личности и, в противоположность Канту, отвергает сверхиндивидуальный нравственный закон, была задумана чрезвычайно возвышенно. Романтики, пытавшиеся

руководиться в жизни нравственными тезисами Шлейермахера, нередко терпели крушение. В жизни, как и в поэзии, романтикам было чрезвычайно трудно найти тот закон, на основе которого в первом случае выростала бы цельная личность с последовательным жизненным поведением, а во втором— замкнутое и убедительное по своей внутренней необходимости произведение искусства. Мастерство, с которым произведения Рембрандта осуществляют идею индивидуального оформления, не дано было романтикам вовсе или имелось у них лишь в очень незначительной степени. И все же их заслуга в том, что они усвоили идею чуждой театральности немецкой формы лучше и полнее, чем даже Гете, по крайней мере—классический Гете. Как известно, однако, у самого Гете за строгим классицизмом последовал вновь поворот к романтическому. Он снова вернулся к навыкам своей юности.

К форме Рембрандта Гете в молодые годы приблизился еще с другой стороны. Он не ограничился тем, что обезопасил права индивидуального по отношению к общему. Он отказался и от той приподнятости над жизнью, которая вытекает из некоторой отдаленности пережитого мгновения от его оформления. В его ранней лирике мгновение жизненного переживания немедленно претворялось в форму. Это вполне соответствует формальному волеустремлению Рембрандта, как его понимает Зиммель. Эту черту, характерную для лучших и подлинно лирических стихотворений Гете, очень тонко отметил Фр. Гундольф („Гете“, 1917, стр. 101).

Гундольф считает, что в этом именно заключается то новое, что Гете внес в лирику. Прежняя лирика, по словам Гундольфа, устанавливала некий промежуток между переживанием и символом. Гете уничтожает этот промежуток. У Гете слова не только обозначают некое состояние души, они—самое это состояние. Исчезло расстояние между переживанием и словом. Внутреннее движение, стремление, порыв непосредственно отливаются в слово. Популярному утверждению: „сама природа поет в творениях Гете“ Гундольф придает новое и углубленное толкование. Он справедливо утверждает, что, благодаря Гете, скрытая динамика вещей и душа поэта, наконец, нераздельно слились в слове. Гете первый пережил мир, как оформленное движение; а поэтический язык, по существу, и есть движение.

Я не буду останавливаться на вопросе, не шел ли уже ктонибудь до Гете тем же путем. Гундольф имеет в виду корифеев мировой литературы. По отношению к ним это разграничение остается несомненно в силе.

Гете претворяет в слова переживаемое мгновение. Петрарка, Данте и Шекспир наблюдают переживание, находясь на известном расстоянии от него. Их лирические стихотворения производят поэтому впечатление, будто они оглядываются на нечто прошлое и делают его предметом своего суждения. Примером может служить 105 сонет Петрарки. Разве не показательно уже то, что он начинается с глагола в прошедшем времени? Прошедшее время тотчас же накладывает на лирическое стихотворение отпечаток отдаленности, свойственной эпическому повествованию. У Гете, напротив, текущее мгновение возникает на наших глазах. Для того, чтобы по-

чувствовать разницу между Петраркой и песнями молодого Гете, надо остановиться на таком стихотворении, как „На озере“. Тут все является текучим мгновением настоящего. Некое становление совершается непосредственно перед нами. Кажется, будто течение стихотворения возникает в самом процессе писания. По сравнению с этим Петрарка производит впечатление, будто он претворяет в слова нечто законченное, заранее обдуманное и взвешенное. То же относится и к Данте и Шекспиру. Гете не только сохраняет в стихотворении „На озере“ настоящее время; он развертывает в нем постепенную смену противоположных переживаний. Все его стихотворение есть сплошной переход, в то время как у Петрарки с начала до конца господствует одно и то же настроение.

В Гетевском стихотворении „На озере“ радостное наслаждение природой омрачается воспоминанием о былом счастье. Свободным напряжением воли поэт преодолевает это препятствие. В результате достигается более глубокое постижение природы. Соответственно этому, стихотворение распадается на три части, причем каждая написана особым размером. Быстрое ритмическое движение в первой части, чередование трех—и четырехударных стихов, восходящий ритм и перекрестные мужские рифмы усиливают впечатление беззаботного наслаждения. Во второй части даны воспоминание и его преодоление. Контраст по отношению к настроению первой части обозначается тотчас же поворотом ритмического движения: восходящий ритм сменяется нисходящим. Скорбь воспоминания не допускает мужской рифмы, но она появляется снова, когда нужно выразить окончательное решение преодолеть себя. Четыре

стиха, в которых совершается этот процесс, все четырехударны, они слишком серьезны, чтобы довольствоваться тремя ударениями. Третья часть опять свободно и легко взлетает в восходящем ритме, ограничиваясь трехударным стихом, но в шести из восьми стихов она сохраняет женское окончание, чтобы обозначить, в противоположность к первой части, углубление чувства природы; лишь в третьем от конца и в последнем стихе с помощью мужской рифмы достигается более сильное заключение.

Сонет не может передавать развития внутреннего переживания и смены настроения подобными оттенками ритма или чередованием рифм. По сравнению с Гетевской песней, сонет оказывается типичной сверхиндивидуальной формой с раз навсегда установленными внутренними противоположностями. Именно потому, что в построении сонета имеются явно ощутимые переходы, разница между ними и гораздо более заметными переходами в Гетевском стихотворении еще более оттеняется. В форме стихотворения „На озере“ есть нечто неповторимое. Оно всецело приспособлено к единичному случаю.

Штрих правильно указал, что лирические формы с сверхиндивидуальной значимостью, как-то—сапфическая строфа, газелла и сонет, являются созданием античного, восточного или романского духа, в то время, как немецкий дух никогда не стремился к чему-либо подобному. Это—примеры той всеобщности, с которой быстро осваиваются представители других национальностей; для них эти формы привычны и кажутся само собой разумеющимся способом художественного выражения. Немцу, на-

против, такие всеобщие формы, как всякие сверхиндивидуальные образования, кажутся скорее искусственными. Для его формоощущения неповторимая, индивидуальная форма является более подлинным и чистым, а главное—более непосредственным выражением внутреннего процесса.

Стихотворение „На озере“—особенно резко выраженный пример такого рода. Даже в Гетевской лирике метрическое оформление не всегда так тесно сплетается с переживанием. Интересно отметить, что именно любовь к Лилли Шенеманн неоднократно подсказывала Гете такого рода приемы оформления. Как наиболее сходное явление, можно назвать стихи, озаглавленные: „К золотому сердечку, что он носил на шее“. Эта песня также разбита на три части. Каждая из трех частей имеет свой собственный ритм и свой особый закон рифмовки. В противоположность строфическим романсам, такие песни всегда напоминают музыкальные композиции, в которых напев меняется из строфы в строфу.

В шестой главе „Любовной истории прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского“ Л. Тика мы находим следующую песню:

О, как упоенье,
Как счастье снесу я,
Чтоб сердца, ликуя,
В груди не прервалось биенье?
А если недели
Любви пролетели?
К чему, без святыни,
В унылой пустыне
Влачить это бремя безрадостных лет,
Когда по долинам цветов больше нет?
Как время, поступью свинцовой,
Шагает медленно вперед!

А в час разлуки, в час суровый,
Как легкокрыл его полет!

Раздавайся, страстный стук,
В душевной глубине!

Мгновенна, словно лирный звук,
И память о блаженном дне.

Ах, как вдруг

Сны упоенья угасли во мне!

Мчись все дальше, мчись вперед,

О, поток времен!

Каждый миг ты обновлен,

Каждый час не тот.

Ты меня носил доньше,

То кипуч, то тих;

Буду плыть к своей судьбине

На волнах твоих.

Путь мой скорбным быть не может,

Если сердце с Ней;

Мне моя любовь поможет

До исхода дней.

Нет, поток все шире мчится,

С неба яркий свет струится,

Радостно весла хватаю я вновь,

Мча вместе, до гроба, и жизнь, и любовь ¹⁾).

Песня вложена в уста Петру. Неоспоримо, однако, что она содержит черты, принадлежащие лично Тика. Постоянную смену настроений, которая обнаруживается в этом стихотворении, можно с полным основанием приписать личным переживаниям Тика. Для биографического толкования в этом приливе и отливе чувств отражается душевная неустойчивость Тика, мимолетность и изменчивость его душевных состояний. Смена ритма тесно сплетается со сменой настроений. В начале пятой строфы отчетливо наблюдается поворот. С этого места ясно ощущается ритмическое влияние Гетевского стихо-

¹⁾ Перевод М. Лозинского.

творения „К месяцу“. Восходящие ритмы первых стрóf сменяются здесь нисходящими. Кроме того, явный метрический раздел ощущается в начале третьей строфы. Двусложные промежутки между ударениями обуславливали до того места более быстрое движение стиха. Здесь они на время исчезают, благодаря чему стих приобретает более тяжелую поступь. Внутри этих трех групп, ритмически между собой различных, постоянно меняется число ударений, выпадающих на долю отдельного стиха.

Все это можно рассматривать, как личную прихоть Тика, как признак необузданного романтического своеволия, безгранично свободных исканий и блужданий. Однако, в действительности, стихотворение Тика лишь усиливает то, что уже пытался сделать Гете. Свободная смена стихов, тесно связанная со сменой настроений, развивает то, что начал Гете. Многое из того, что в стихотворении Тика могло бы показаться своеволием черезчур подвижного и играющего формами поэта, при ближайшем рассмотрении оказывается простым заимствованием приемов Гете.

Песня Тика состоит из трех частей, как и стихотворение Гете „На озере“; вместе с тем, она целиком вылилась в слова из внутренней динамики мгновения; это—настоящее, а не созерцательное раздумье о прошлом. Как и Гетевская песня, она производит впечатление, будто, начиная, поэт еще не знал, чем он кончит. Но это не простое подражание Гетевской форме. Иначе тут не было бы того неповторимого и совершенно личного, что является основной предпосылкой той формы, которую я, вслед за Зиммелем, считаю немецкой формой. Каждая из трех частей имеет два раздела. В двух первых раз-

делах первой части появляются две резко противоположные друг другу темы: избыток мгновенного счастья и страх перед разочарованием в жизни, когда счастливое мгновение пройдет. Вторая часть углубляет и варьирует тему кратковременного счастья и мучительной невозможности удержать его. Третья часть находит средство преодолеть страдание: уверенно и бодро идет поэт дальше своим путем, не сомневаясь, что будущее принесет ему то же, что дарили и дарят прошлое и настоящее. Звучавшие в начале противоречия сгладились, разрешились в примирительном аккорде. Разнообразие ритмов и рифм гораздо больше, чем в Гетевском „На озере“. Разделы отдельных частей также построены не одинаково. Знаменательно, что резкий поворот от восходящих ритмов к нисходящим в начале третьей части намечается слегка уже во втором разделе второй части.

Само собою напрашивается сближение этого богатства вариаций с музыкальными наклонностями Тика. Я слишком мало компетентен в музыке, чтобы точно показать, в какой мере Тик пользуется здесь приемами музыкальной разработки. Деление на три части, две противоположные темы в первой части, их развитие во второй, возвращение к ним в духе разрешения в конце—все это указывает на родство с формой сонаты. Но и в отдельных ритмических моментах, особенно—в почти незаметном предвосхищении смены ритма, мне чудится нечто гораздо более близкое к музыке, нечто само по себе более музыкальное, чем в Гетевском „На озере“.

Я предоставляю специалистам точно установить музыкальный элемент такого рода стихотворений. Но я бы хотел отвести возможное предположение,

будто я лишь пытался применить здесь Шиллеровское противопоставление пластического и музыкального. О музыке я говорю в прямом, а не в переносном смысле.

Шиллер называет „музыкальным“ поэта, который своими произведениями создает, как в музыке, некоторое душевное состояние, не нуждаясь для этого в каком либо определенном предмете, „пластическим“ — поэта, который подражает определенному предмету. Шиллер проводит резкую грань между тем, что в поэзии действительно и по материалу своему музыкально, и теми музыкальными впечатлениями, которые она способна вызвать, овладевая фантазией без помощи определенного объекта. Несомненно, что с точки зрения Шиллера Тик приближается к музыкальным поэтам, особенно в песне из „Магелоны“. Интересно также определить, в какой мере романтический роман направлен на пластическое овладение миром, и в какой мере в нем сказывается музыкальная отрешенность и отчужденность от мира. Но уже рассуждения Фридриха Шлегеля о Вильгельме Мейстере, являющиеся попыткой оценить роман Гете, как проблему музыкального построения, показывают, что, когда романтики говорили о музыкальности поэтического произведения, они имели в виду нечто большее, нежели только недостаток пластичности. Я уже неоднократно пытался установить наличие музыкальной техники в произведениях романтиков. Я чувствую ее и в лирике Тика явственнее, нежели в стихотворении „На озере“, но не хотел бы на основании этого отличия отграничить Тика от Гетевской лирики, хотя несомненно, что с точки зрения Шиллера не только поэзия Гете вообще, но и самое стихотворение

„На озере“, гораздо более пластично, чем Тик и песня „Магелоны“.

Шиллеровское противоположение пластического и музыкального способствует уяснению художественной формы романтиков отнюдь не в большей степени, чем избранный мною путь. Так же мало продуктивно противопоставление аполлинического и дионийского начала в искусстве. Конечно, песне Магелоны присущи дионисийские черты. Она также (по Воррингеру) куда ближе к готике, чем к классицизму. Из Вельфлиновских категорий барокко к ней применимы, напр., отказ от четких контуров, склонность к атектоничности, некоторая неясность. Но для меня решающим является то, что в песне Тика есть элемент безусловной неповторимости и та тесная связь с жизнью, которую Зиммель вскрывает у Рембрандта; в этой песне нет отчетливых формальных установок барокко, направленных на всеобщее и превращающих единичный случай лишь в образец формы со сверхиндивидуальной значимостью. В песне Тика отсутствует и сильное внутреннее напряжение барокко: она, как обычно для Гете, является безыскусственным выражением жизни.

Вместе с Гете, Тик пытается сохранить близость к жизни и ее движению, вводя пеструю смену размеров. Совершенно ошибочно было бы усматривать нечто подобное уже в свободных стихах Клопштока. Песнопения Клопштока даже в исконно присущей Клопштоку форме, в свободных стихах, остаются в стиле барокко. Клопшток может быть чем угодно, но только не поэтом, стремящимся придать единичному случаю его чисто индивидуальное выражение: он не из тех, кто никогда не претворяет жизни

в далекую от жизни форму. В нем живет могучий пафос барокко, навязывающий свой закон каждому явлению. Он нигде не был более патетичным; т. е., не стоял дальше от жизни, чем в своих свободных стихах. Создавая их, он сам думал о Пиндаре. В своем формальном волеустремлении они родственны библии и песням Оссиана. Поэтому они далеки от немецкой формы в духе Гете. Когда Гете сам брался за свободные стихи, то внутреннее напряжение значительно смягчалось. Свободные стихи Тика, написанные в Италии (1805), совершенно лишены пафоса свободных стихов Клопштока; потому некоторые и воспринимают их, как простую неразмеченную речь.

Формальное волеустремление песнопений Клопштока или Оссиана господствует в настоящее время в стихах Поля Клоделя, а также у многих молодых немецких поэтов. Это—библейская торжественность, некое благоговейное исполнение роли. Гете и романтизм были куда ближе к немецкой форме. Это не упрек нашим молодым поэтам. Они ведь стремятся отойти от индивидуальной жизни. Они намеренно уходят во всеобщее. И у них есть нужная для этого форма выражения. Правда, ее давно уже нельзя называть неоромантической.

Совершенно иного рода т. н. мадригальные формы XVIII века. Когда Глейм или Геллерт соединяют стихи неравной длины и предоставляют большую свободу рифме, они не ищут возможно более индивидуальной формы и возможно более адекватного овладения мгновением. Для них этот прием служит обобщающим выражением легкой грации рококо. Манере барокко он противоречит. Как всякое рококо, искусство такого рода сознательно культивирует

некоторый налет игривости. Путь от такого рококо к поэзии Гете короче, чем от барокко. И действительно, раньше, чем перейти к подлинной немецкой форме, Гете упражнялся в свободной и подвижной форме рококо. Когда он решился сделать следующий шаг, ему пришлось отказаться от определенной роли: потому что поэт эпохи рококо всегда играет роль, а именно—роль галантного и легкомысленного светского человека.

Сущность Гетевской лирики в ее подлинных проявлениях, своеобразный немецкий стиль ее лучших стихотворений, заключается в полном отказе от какого бы то ни было актерства, от какой бы то ни было роли. Подобного рода форму неосторожно, быть может, приписывать такому поэту, как Тик—прирожденному актеру, великолепно исполнявшему всякие роли. Я охотно признаю, что Тику редко удавались произведения, в которых он отказывается от позы, повинуюсь воле к немецкой форме. Проницательный Зольгер уже в 1816 году прямо заявил своему другу Тику, что „Генофефа“—результат религиозного умонастроения, которое в момент написания не было для Тика „актуальным состоянием“. Зольгер ясно ощущал, в каких местах „Генофефа“ звучала не совсем чисто. Но не одна только „Генофефа“ показывает, что Тик охотно взвинчивает себя до такого переживания, которое, по существу, противоречило его душевному состоянию в данный момент.

Впрочем, это относится не к одному только Тику. Немецкому формальному волеустремлению в романтизме противодействовала одна резко выраженная черта, свойственная большинству романтиков: стремление рядиться в одеяния дальних стран и

седой старины. Когда романтики старались перевоплотиться в обстановку старо-немецкой жизни, они тоже играли роль. Архаизирующие тенденции их искусства уводили их от подлинно-немецкой формы даже в тех случаях, когда предметом изображения была немецкая старина. Характерно, что такой большой лирический поэт, как Уланд, лишь постепенно пришел от театрального применения старо-немецкой формы к непосредственности и неповторимости Гетевской лирики. Но ему, действительно, удалось достичь была немецкой формы. Вильгельм Мюллер гораздо реже и с большим трудом освобождался от поэтической роли. Не следует, однако, забывать, что сам Гете также сознательно играет роль, как автор стихотворений „Западно-восточного Дивана“. Все же Гете избегал газеллы, как и вообще застывших и сверхиндивидуальных форм востока; неохотно и недолго пользовался он и формой сонета.

По образцу Гете романтики стремились к непосредственной и — в соответствии с немецким чувством формы—безыскусственной передаче жизни и, в первую очередь, к передаче динамического мгновения. Потому так пришелся им по сердцу роман Гете „Годы учения Вильгельма Мейстера“, где, по крайней мере — в значительной части, воспроизводилось все богатство жизни без какого либо чрезмерного напряжения и без искусственных жестов. Не только в романах стремились они к этой цели. В драмах они также пытались схватить динамический момент и воспроизвести жизнь вне всяких формирующих элементов. В отдельных случаях это им действительно удавалось. Но трагедия есть создание греков, и тем самым, по природе своей,

одна из тех сверхиндивидуальных форм, которые подчиняют содержание определенному закону. Удалось ли, вообще, какомунибудь немецкому поэту заполнить немецким формальным волеустремлением эту сверхиндивидуальную, всеобщую форму, закон которой в действительности или по всем видимостям вытекает из ее формы, а не из внутренней жизни изображаемого? Романтики надеялись достичь этой далекой цели, исходя из Шекспира. Но даже если у Шекспира, подобно Рембрандту, была установка на жизненность и индивидуальность, то все же он в гораздо большей степени, нежели Рембрандт (здесь я расхожусь в мнениях с Зиммелем), был охвачен внутренней напряженностью барокко. Ричард III или Отелло, король Лир или Гамлет не так непосредственно понятны, как бургомистр Сикс. Люди в романтической драме в гораздо большей степени немцы, чем герои Шекспира, их душевная напряженность слабее, их жесты спокойнее. „Гетц фон Берлихинген“ Гете гораздо ближе в этом смысле романтическим фигурам.

В „Гетце фон Берлихинген“ отказ от заранее заданной формы, это основное устремление немецкой воли к форме, обнаруживается в построении гораздо более свободном, чем в драмах Шекспира. В первой редакции в особенности, „Гетц“ доходит почти до полного уничтожения границ, существующих между эпосом и драмой с точки зрения общеобязательного оформления. Таким образом немецкое задание не обуславливать форму какими либо сверхиндивидуальными законами доведено здесь до последнего предела. Выше было уже замечено, что Гете очень скоро отказался от этого пути. Роман-

тики вернулись к первоначальным заданиям Гете. Они искали поддержки в английских пьесах, ложно приписываемых Шекспиру. Навстречу желанию романтиков отыскать для динамики жизни, с ее пестрой сменой настроений, изменчивые и разнообразные способы выражения в духе немецкой формы—шел испанский театр. В результате получились своеобразные скрещения. Пышные орнаменты романского искусства стали вспомогательным средством для немецких приемов выражения динамичности мгновения. Само собой понятно, что напряженность испанской формы ослабевала в руках романтиков даже в тех случаях, когда они следовали за Кальдероном и, казалось бы, неуклонно шли его путями.

Начало „Фауста“ показывает, что Гете удалось дать образец разнообразной и чрезвычайно гибкой формы для изображения мгновения во всей его изменчивой текучести. „Прафауст“, по существу, основан на том же законе формы, который осуществляется и в песне „На озере“. Он избегает всякого обобщения формы, соединяет акцентный стих с прозаической речью, включает лирические партии, чуждые всякого сверхиндивидуального оформления. Правда на пути от „Прафауста“ ко второй редакции („Фрагменту“) и к законченной первой части Гете смягчил пестроту этого многообразия, приспособлявшегося к настроению отдельного момента. Но все же еще осталось достаточно от текучей формы первой редакции. Однако, стиховая форма, в которую впоследствии отливаются сцены в Ауэрбаховском кабачке и в темнице, является некоторой уступкой единообразию формы. Разнообразна и вторая часть. Нередко она приближается к технике роман-

тических драм, производит даже впечатление сознательного заимствования формальных навыков романтической эпохи и служит доказательством тесной связи между романтизмом и искусством Гете в последний период его жизни. Но выбор сменяющих друг друга форм во второй части производит скорее впечатление сознательного построения в духе упорядочивающей архитектурники. В „Прафаусте“ художественно оформленное слово ближе к текучести жизни. Старик Гете творит, находясь в большем отдалении от эмоционально-взволнованного мгновения. Присущее его юношеской лирике впечатление мгновения настоящего свойственно в гораздо большей степени „Прафаусту“. На „Прафаусте“ особенно удобно изучать немецкую форму. „Прафауст“ — создание эпохи „бури и натиска“. Если романтизм действительно в духе молодого Гете стремился к немецкой форме, которую я пытался определить при помощи Зиммеля, то романтизм также очень близко подходил и к эпохе „бури и натиска“. Различие между этими направлениями я считаю очень важным. Но я не думаю, чтобы я впадал тем самым в противоречие. Тесная связь, которую я здесь вскрываю, не исключает и значительных отличий.

В соответствии с характером немецкой формы оба направления стремятся к тому, чтобы по возможности полно воспроизвести богатство жизни и не обеднить его заранее предусмотренными и общеобязательными способами оформления. Но эпоха бури и натиска ставит эту задачу скорее в духе импрессионизма, в то время как романтизм выдвигает свой образ вселенной, построенный на основе идеалистического мировоззрения. Первое направление

подходит к жизни скорее извне, второе—изнутри. Поэтому, более ранее направление достигает большей верности отображения, потому оно полнокровнее и сочнее, чем романтизм. Гете соединяет в себе то, что в его окружении расщепляется. Искусство видеть, в котором он упражнялся, будучи в юности бурным гением, он сохраняет и в зрелые годы, когда все больше и больше склоняется к идеалистической точке зрения.

Можно было бы проследить развитие этих нитей еще дальше, но я ограничусь сказанным. Мои последние положения должны служить доказательством того, что при помощи основных понятий художественного оформления, которые я заимствую у исследователей изобразительных искусств, я не только стремлюсь объединить большие группы явлений; моя задача заключается также в том, чтобы создать более точные способы выражения для многообразной сложности единичных явлений, перерабатывая непосредственные впечатления в однозначные понятия. В этом я сознательно отхожу от Вельфлина и отчасти также от Зиммеля. Я ни в коем случае не хотел бы насильственно включать единичное явление в такую связь, которая не вполне ему соответствует. Несомненно, что Вельфлин очень тонко и проницательно рассматривает случаи, лежащие на грани двух категорий. Но гораздо безопаснее признать заранее, что в единичном произведении искусства и даже в творениях целой группы художников, могут встретиться типические явления, принадлежащие противоположным категориям оформления. Приписывая немецкому романтизму формальное волеустремление, свойственное также и Гете, и обозначая его, как „немецкую форму“, я, однако, бес-

конечно далек от того, чтобы все без исключения творения Гете и романтиков сводить безоговорочно к этому единственному формальному волеустремлению.

1918.

„Die Künstlerische Form des jungen Goethe und der deutscher Romantik“.
(O. Walzel „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Leipzig, 1922).

Перевод М. Л. Т р о ц к о й.

МОРФОЛОГИЯ РОМАНА

В течение последних десятилетий роман сделался наиболее характерной формой словесного выражения современной культуры. Повышенная интенсивность жизни нашего времени все реже допускает возможность спокойного самоуглубления, без которого не может существовать ни восприятие художественной лирики, ни лирическое творчество. Что касается драмы, то на нее, помимо недостаточной способности зрителей сосредоточиться, не всегда благотворно влияет также склонность нашего времени ко всему реалистическому; публика требует полнейшей иллюзии, а это нередко влечет отход от подлинно поэтического и кроме того повышение расходов и технические затруднения в жизни театра. Нежелательным следствием всего этого часто является тот в высшей степени антихудожественный оттенок, который свойствен пьесам, имеющим лишь кассовый успех в ущерб их поэтической ценности. Препятствия, неблагоприятно отзывавшиеся в нашу эпоху почти на всех видах художественного, а в конечном счете и вообще духовного творчества, меньше всего помешали развитию прозаического эпоса, т.е. романа. Роман пришелся

по вкусу современному человеку, реалистически настроенному и редко находящему время для эстетических досугов. Роману не нужна иллюзия, как драме, поставленной на сцене, не нужна и спокойная, углубленная эмоциональность лирики. Восприятие романа не связано, как в сценически оформленной драме, с определенными часами дня и с внешними приготовлениями. Роман не требует от человека ни большего времени, ни большей способности сосредоточиться, чем любой другой вид духовной деятельности. Впечатлениям эпического искусства человек может отдаваться каждую минуту, которую он может уделить своему духовному развитию, напр. в пути на службу и со службы, во время летнего и праздничного отдыха; он может отвлечься от чтения каждое мгновение, когда его призывает какое-либо дело.

В Англии, в особенности, роман является большим литературным жанром по преимуществу; здесь, кроме общего духа эпохи, от которого страдают как драма, так и лирика, драматическое творчество парализуется старой пуританской традицией, усматривающей в театре нечто нечестивое. Традиция эта до сих пор тяготела над широкими массами людей среднего класса. Поэтому театральная жизнь дают направление низшие слои буржуазии, т. к. духовно развитые круги общества слишком малочисленны, чтобы оказывать на нее влияние. Роману никогда не приходилось испытывать столь жестокого давления пуританских предрассудков. По представлению английского общества, он не принадлежит к области поэтического творчества в собственном смысле („poetry“); поэтому, казалось, что его влияние не могло быть так глубоко, как влияние драмы; сле-

довательно, он был менее опасен; более того, благодаря сильной дидактической окраске, он шел навстречу моральным воззрениям руководящих кругов общества; он имел возможность развиваться, в то время как драма замирала.

Неудивительно, поэтому, что из всех литературных жанров в XIX веке более всего разрабатывается роман. Прежде всего, роман дает просто занимательное чтение, часто неглубокое и даже примитивное. Но в то же время в романе нашли место и глубокий психологический анализ и тончайшие эстетические построения, и обсуждения всевозможных религиозных, философских, даже политических и социально-экономических вопросов современности, все вообще, что интересует и волнует современное человечество.

Однако, наука до сих пор мало занималась романом. Условия, с которыми приходилось считаться автору эпического произведения в прозе, формы выражения, которые предоставляет ему его искусство, техника романа вообще, изучались гораздо меньше, чем соответственные вопросы драмы и лирики. Но еще хуже, чем с теоретическими исследованиями, обстоит дело с историческим изучением развития романа. Правда, произведения целого ряда немецких романистов были за последние годы подвергнуты исследованию с точки зрения художественной техники; но мне не известна ни одна работа, освещающая технику целого столетия или целой школы. В отношении же английского романа, сыгравшего весьма значительную роль в истории литературы и сильно повлиявшего на направление немецкой повествовательной прозы, не сделано еще ничего. Предлагаемая работа имеет

целью заполнить этот пробел. Роман рассматривается в ней, как произведение искусства, которое, как и всякое художественное произведение, обладает определенной техникой, отчасти обусловленной средствами выражения, свойственными природе данного жанра, отчасти же образовавшейся с течением времени традицией. В настоящей работе автор хочет подойти к наиболее значительным произведениям той основной эпохи английского романа, которая определила все его дальнейшее развитие, не спрашивая, „красиво это или нет“, но с более скромными вопросами: „как это сделано“ и „относится ли это к традиционной технике, или перед нами факт индивидуальный?“ Автор решается высказать не нелепое предположение, что анализ может заменить эстетическое наслаждение, но скромную надежду на то, что разумный наблюдатель искусства, побывавший однажды в мастерской художника, вынесет наблюдения и о его творческих возможностях и намерениях.

Но сначала необходимо поставить вопрос о том, с каких точек зрения мы хотим исследовать английский роман XVIII столетия.

I.

Прежде всего необходимо отчетливо усвоить отрицательный признак: различие между эпическим и драматическим искусством. Из рассмотрения техники драмы нельзя извлечь руководящих принципов для анализа романа. Драма стремится создать иллюзию действительного события. Она ставит перед человеческим воображением весьма большие требования уже потому, что заставляет его в продол-

жении известного промежутка времени принимать за истинное то, что объективно ложно; напротив, роман доводит уступки интеллекта до минимума. Далее, драма принуждает человеческое сознание к сильному напряжению, обязывая его воспринять в течение сравнительно короткого времени спектакля множество происшествий, идей, настроений. Наоборот, роман можно всегда отложить и потом снова приняться за чтение. Духовное усилие, затрачиваемое на эстетическое восприятие, для драмы максимально, для романа минимально. Затем, драма должна считаться с ограниченностью способности человеческого воображения; она должна экономно распределять наиболее сильные воздействия; она должна вводить паузы, которые могли бы дать отдых воспринимающему и перерабатывающему сознанию. В этом смысле обычное деление античной драмы на акты отвечает определенной психологической потребности; поэтому то театр нового времени повсюду быстро усвоил это деление; в этом случае, как всегда, художественные принципы возникли из реальных потребностей. Постепенно, вершины и падения напряжения распределились наиболее естественным образом по отдельным частям драмы. Новая драма несет сильное напряжение („Spannung“) в середине пьесы и столь же сильное в конце. Тем самым определяются функции третьего и пятого акта. Драма начинается быстро, непосредственно, без того, чтобы хор или пролог рассказал слушателю предварительные условия действия; поэтому первый акт получает естественное назначение ориентировать зрителя („экспозиция“) и завязать первые нити („завязка“). Остаются еще II и IV акты, из которых первый должен иметь

восходящее движение от экспозиции к кульминационному пункту, четвертый же—низводить с вершины действия к катастрофе. Таким образом драма в общих очертаниях разделяется на пять основных частей, которые могут быть в отдельных случаях сведены к четырем или к трем, если один из переходов, или же оба, не выделены в особые части, но введены в состав частей, образующих собственно действие. Этой необходимости отчетливого членения, обусловленной обычной пятиактной композицией или, в конечном счете, потребностью чередования впечатлений, не существует для романа. Он походит не на большой фасад, импонирующий резкими архитектурными очертаниями, но на пеструю мозаику, многочисленные маленькие камешки которой едва различимы. Правда, пятому акту драмы может соответствовать отчетливо подчеркнутое заключение, но кульминационный пункт третьего акта, составляющий параллель катастрофе, не является для романа существенным элементом композиции, так же как особая экспозиция. Драматург имеет в своем распоряжении не много времени: зритель должен быстро усвоить то, что ему необходимо знать для понимания действия; между тем романист может вести дело, не торопясь; он может без ущерба выяснять предварительные обстоятельства действия лишь постепенно. Если, таким образом, роману не свойственны естественные крупные разделы драмы, то так же обстоит и с многими малыми разделами, которые образованы в драме тем, что персонаж появляется на сцене или покидает ее. В романе эти факты осуществляются не в реальном сценическом воплощении, а лишь в фантазии, и потому они не производят заметного впечатления. В романе отсут-

ствуют, следовательно, естественные подразделения, образующие состав мелких единиц драмы. Конечно, нельзя отрицать, что иногда драматическая конструкция в чем-нибудь может влиять на роман, так же как нередко соприкасаются даже различные искусства; но это скорее исключение, чем правило. Пытаться построить технику английского романа по „Технике драмы“ Фрейтага означало бы применять несоизмеримый масштаб. Принципы, согласно которым следует рассматривать роман, должны быть выводимы из условий творчества романиста, а не драматурга.

II.

Внутренний процесс создания романа остался пока что мало исследованным; но положения, необходимые для нашей цели, можно извлечь из данных о генезисе художественного творчества вообще. Первый замысел, первая идея романа может возникнуть под влиянием различных мгновенных импульсов. Интересная жизненная судьба привлекает писателя и вызывает желание воссоздать ее: Дефо знакомится с праобразом своего Робинзона Крузо и выслушивает рассказ о его удивительных похождениях. Или же роман рождается из созерцательного умонастроения, подсказывающего писателю знакомый ему характер: так было у Гольдсмита с его „Викфильдским священником“. Или же первый толчок вызывается более сложным моментом: в воображении писателя разворачивается (все равно, по каким причинам) быстрая смена волнующих происшествий, в которых замешан какой-нибудь человек: так возникает „Калед Вильямс“ Годвина. В законченном произведении никогда

нельзя с уверенностью указать этот первичный замысел, если не помогут прямые биографические свидетельства, что случается не часто. Анализ должен начинаться с того момента истории возникновения произведения, который может быть достаточно ясно уловлен в законченном его состоянии, а именно — с момента, когда из идеи вырастает план, лежащий в основе произведения.

В дальнейшем идея развивается, конечно, весьма различными путями. Она может постепенно видоизменяться, ассоциируясь с другими представлениями, и, таким образом, из нее может медленно вырасти общий план целого. Может быть и так, что отдельные моменты действия, наиболее подходящие к основной идее, обрабатываются в первую очередь, и даже могут быть написаны и напечатаны, без того, чтобы главная часть приобрела сколько нибудь ясные очертания. Но и в последнем случае, хоть и позднее, чем обычно, должен, наконец, наступить момент, когда автор с логической ясностью продумает, какой вид должно принять его произведение, или, по крайней мере, наглядно представит его в воображении со всеми его существенными признаками. Другая возможность развития, когда писатель, находясь в состоянии поэтического экстаза, нагромождает образы на образы, не отдавая себе отчета в том, что он создает, довольно часто встречается в лирике, но едва ли в романе, который создается месяцами, потому что состояние экстаза не может долго длиться. Если же это состояние и сопровождает творчество эпического писателя, оно все же действительно лишь в первых стадиях образования поэтической формы: состояние спокойного обдумывания,

при котором мы можем говорить об образовании основного плана, и здесь вступит в свои права еще до последней обработки произведения. Когда же основной план установлен, самая разработка, в большинстве случаев уже начавшаяся до этого, может подвигаться быстро. В законченном художественном произведении мы будем наблюдать оба эти момента; кроме того, во всех стадиях работы присутствует третий элемент, помогающий созиданию произведения от первичного замысла до последней обработки: индивидуальная концепция автора (сатирическая, морализирующая и т. д.), его взгляд на вещи вообще и, в частности, на тот предмет, который он воссоздает в художественном произведении.

1

а) Первоначальная идея произведения искусства является продуктом абсолютно индивидуального творчества художника. Но, по мере того, как она воплощается в художественной форме, она, тем самым, облекается в ткань, основу которой определяет традиция. Мы можем, без сомнения, исходить из фактического, проверенного опытом утверждения, что никто не написал романа, не будучи сначала вдумчивым читателем романов. Уже при выработке основного плана до некоторой степени влияют воспоминания традиции. Писателю представляется неопределенный образ того, как он создаст свой роман, и в этом образе ясно выступают лишь главные элементы. Это могут быть наиболее существенные характеры, или наиболее сильные элементы действия, или, может быть, что либо иное. Уже в основном плане выясняется, бу-

дет ли автор, по преимуществу, повествовать о событиях, или же изображать характеры, или, может быть, основным моментом романа будет какаянибудь проблема, эстетическое настроение, или еще чтонибудь. Если один из этих признаков преобладает, то роман может быть отнесен к определенному жанру: он становится авантурным романом или романом характеров или идейным романом и т. п. В соответствии с преобладанием того или иного признака в основном плане романа, он будет, в общем, принадлежать к тому или иному литературному типу, от которого автор может, конечно, значительно отклониться, который он может даже радикально преобразовать, но который все же почти во всех случаях можно различить даже в законченном романе. Забегая вперед, скажем, что в XVIII столетии обычны два вида планов, и тем самым два типа романов. В первом из них преимущественным двигателем фантазии автора, а, следовательно, и доминирующим элементом в плане романа, является напряженное действие; все остальное — характеры, сатира, описания природы, изображение среды, имеет лишь побочный интерес. Вероятно, самым известным примером этого типа романа приключений является „Робинзон Крузо“ Даниэля Дефо. Роман другого типа изображает личность героев. Автор прежде всего творит человеческие образы, а сюжет служит лишь тому, чтобы дать характерам возможность проявить себя. „Кларисса Гарлоу“ Ричардсона может служить примером такого романа характеров, в котором изображение личности героя лежит в основе плана.

Другие типы основного плана (сенсационный роман, социальный роман, криминальный роман,

идейный роман) развиваются из этих двух основных видов романа приключений и романа характеров. Поэтому при изучении романов нашей первой задачей будет установление доминирующих элементов основного плана и, тем самым, принадлежности данного романа к определенному литературному типу.

б) Для примитивных в художественном отношении эпох анализ романа не пойдет дальше установления простейших приемов введения в основной план большого числа характеров и фабульных мотивов. При более высоком уровне искусства мы будем иметь дело с более прочным единством частей: кроме общих элементов основного плана (прежде всего — приключения, характеры; в позднейшую эпоху также — психологическая или социальная проблема и т. п.) отчетливее других выдвигаются те или иные специальные элементы. Например, в романе может идти речь о многих людях, но один из них может оказаться наиболее интересным для автора, остальные же будут служить лишь тому, чтобы ярче осветить этот главный характер. Или же роман может повествовать о тех или иных событиях, напр., о кораблекрушении, взятии в плен, дуэли, вражде, но одно происшествие окажется существеннее других, напр., любовь героя к героине. Этот главный мотив выдвинется с самого начала, и потом все время будет напоминать читателю о себе; все, о чем бы ни рассказывалось в романе, будет иметь значение только, как помощь или препятствие на пути осуществления этой любви; в заключении романа последует соединение любящих. В первом случае определенный персонаж, во втором — определенное событие служат опорой конструкции целого романа, как колонна служит опорой

свода; в первом случае характер, во втором—любовь героя являются конструктивным мотивом, т. е. тем, что для автора важнее всего остального, и что сильнее всего остального внедряется в сознание читателя, все время удерживая его внимание. Возможны, конечно, разнообразные другие конструктивные мотивы: путешествие героя; воспитание человека; тайна, разъясняющаяся в ходе действия; интрига, приводящая к цели; изображаемая среда; идеологическая проблема, раскрывающаяся на материале ряда персонажей и событий. Часто действие опирается не на один конструктивный мотив, а на несколько; но более тонкая техника стремится скорее к впечатлению возможно большего единства и поэтому предпочитает давать лишь одному мотиву значение конструктивного; напротив, в эпоху, которую нам предстоит исследовать, правилом скорее является многосторонность и разнообразие мотивов.

2

Когда план произведения установлен, начинается разработка, которая до тех пор либо вовсе не подвинулась вперед, либо осуществлялась частично и случайно. Сюда относится построение характеров и развитие сюжета.

1) Сначала оба эти элемента, легко выделяемые последующим анализом, большей частью соединяются в творческой фантазии автора. Напр., ему представляется не характер невинной девушки вообще, но тот же характер в определенной ситуации: напр., невинную героиню преследует бессердечный соблазнитель. Кроме того, автор представляет себе данную фигуру в определенной функции

по отношению к целому: один характер окажется в роли героя, другие—в ролях его друга, соперника, возлюбленной и т. д.; таким образом, получается определенное, чаще всего установленное традицией, распределение ролей.

Далее разрабатываются определенные характеры и определенные события, осуществляющие общую цель романа. Мы должны сначала рассмотреть их отдельно, а также определить их отношение к традиции; затем, необходимо будет обратить внимание на то, какими приемами изображены характеры, и как связаны воедино события (сюжетные мотивы), т. е. каким образом они используются для сюжета.

2) При обрисовке характеров издавна употребляются два метода:

а) Прямая характеристика. Автор сам вводит новый характер и перечисляет его особенности. Это—исторически более старый метод, наименее художественный и дающий мало работы фантазии читателя. Но он имеет преимущество ясности и краткости; поэтому он часто применяется и крупными писателями, в особенности для второстепенных персонажей, которым автор не может уделить много времени, и которые все же должны быть обрисованы отчетливо. Впрочем, даже по отношению к крупным персонажам, у писателя нередко появляется потребность употребления прямой характеристики, хотя бы для того, чтобы еще раз, непосредственным указанием от автора, закрепить образ, созданный косвенными средствами. Этот метод может также применяться более художественным образом, так что при этом избегают перечисления признаков характера, которое всегда производит впечатление чего то примитивного. Так,

героя может характеризовать не автор, а он сам, напр., в письме к другому персонажу, при чем нужно только искусно мотивировать эту автохарактеристику и приспособить ее содержание к данным обстоятельствам; героя может характеризовать другой герой. Или, если речь все же ведет автор, он соединяет рассказ о прошлом данного персонажа („Vorgeschichte“) с его характеристикой и, таким образом, перечисление этих черт вводится в развитие действия.

б) Косвенная характеристика. Характер возникает перед глазами читателя, он обнаруживается в характерных действиях. Персонаж может с самого начала выступить с такими словами, жестами и поступками, которые типичны для него, имеют для его характера символическое значение. Этот метод признается теперь лучшим с художественной точки зрения, и это, конечно, справедливо. Однако, нельзя без оговорок ставить в заслугу отдельному художнику применение такого более тонкого приема. С одной стороны, возможен случай, когда автор так ярко представляет себе пластический образ персонажа, что каждый поступок, изображаемый им, имеет тем самым характеризующий смысл. С другой стороны, не менее часто, особенно в авантюрном романе, встречается случай, когда творческое сознание автора занято прежде всего связью событий, при чем образ персонажа возникает из этих событий в результате косвенной характеристики, которая, в свою очередь, может быть подчеркнута краткой характеристикой от автора. Следует, во всяком случае, подчеркнуть, что оба метода вовсе не исключают, а, наоборот, очень часто дополняют друг друга.

Персонажи романа описываются также со стороны внешности; впрочем, далеко не всегда существуют писатели, творческому воображению которых чужды пластические образы человеческих личностей; но, как общее правило, внешность героев в романе изображается, и пластический образ творческой фантазии большей частью находит свое отражение и в законченном произведении искусства. При этом придется отмечать, все ли фигуры в одинаковой степени наглядны или только некоторые (напр., героиня или комические персонажи), интересуется ли автор определенными чертами портрета и какими именно (напр., чертами одухотворенности или гротескно-комическими и т. п.); наконец, необходимо обращать внимание на приемы описания внешности (напр., сухое перечисление признаков или другие, более сложные, методы).

3) Отдельные события или сюжетные мотивы должны быть связаны между собою. На низшей ступени литературного развития говорить о художественном ведении действия еще не приходится. Группировка отдельных моментов фабулы предоставлена случаю. Более развитое искусство стремится расположить важнейшие моменты на местах, производящих самое сильное впечатление. Конец произведения сам по себе является наиболее ярко запечатлевающимся моментом его. Во всяком искусстве, основанном на последовательности ряда впечатлений, последнее из них психологически наиболее действенно; отсюда—сильное ударение, падающее на заключение музыкальной пьесы, такое же—в драме, а очень часто—и в лирическом стихотворении и романе. В конце последнего мы нередко находим особенно яркий мотив,

напр., сильную неожиданность и т. д. Другой естественной точкой опоры произведения в целом является его начало. Художественное впечатление может быть достигнуто вначале с помощью небольшого напряжения („Spannung“): напр., разговор, свидетелями которого мы являемся, но содержание которого мы еще не понимаем, или короткая сцена, действующая, как приготовление ко всему роману, и заключающая в зародыше все его дальнейшее содержание. Что касается кульминационного пункта, то повествование романа не нуждается в нем: его присутствие обычно свидетельствует о сильном влиянии драматической техники. Нередко действие романа расположено так, что в течение первой половины оно, главным образом, направлено против героя, во второй же—в его пользу, и тогда в первой половине часто наступает момент, когда все кажется потерянным, когда исчезает всякая надежда на счастливый исход: это место я назвал бы нулевым пунктом. Такое ведение действия имеет некоторое сходство с драматической техникой, его вовсе нельзя считать общепринятым и нулевой пункт далеко не всегда находится в середине повествования.

Кроме такого выдвигания моментов действия, по природе особенно знаменательных, наблюдается общее стремление художественно группировать отдельные его элементы. Введение в действие нового мотива осуществляется различным образом.

а) Он может быть показан открыто и ясно, так, чтобы читатель мог сразу уловить смысл совершающихся событий, или же скрытым образом, так, чтобы читатель сначала не понимал, что происходит; более того, автор может в течение

долгого времени последовательно наводить читателя на ложный след. Событие может быть введено неожиданно, с целью поразить читателя, или же оно может быть подготовлено издали; в особенности художественная техника, тщательно подготовляющая заранее и все же поражающая читателя в последний момент.

б) Связывание отдельных сюжетных мотивов также может происходить различными способами: путем нагромождения счастливых или несчастных событий или же их неожиданного чередования: непосредственно вслед за сценой, приносящей счастливый оборот в судьбе героя, может следовать несчастный поворот судьбы; точно так же сцена, способствующая затягиванию узла действия, сменяется другими, в которых узел ослабляется.

в) Так же различны приемы, с помощью которых события приводятся в связь с характерами: они могут вытекать из вины героя, или интриги его противника, они могут иметь поводом несчастное стечение обстоятельств или же недоразумение, влекущее за собою неприятные последствия, и т. п. Особенно интересное объединение сюжета и характера встретится нам в фигуре, которая тайно управляет судьбой героя и держит в руках своих все нити действия, не выступая в то же время на первый план; персонаж этот, таким образом, как бы играет роль режиссера спектакля, и я бы назвал его поэтому „режиссерской фигурой“.

4) Мы установили те отдельные элементы, которые проясняются для автора романа в процессе разработки основного плана: это—характеры и сю-

жетные мотивы. Мы видели также, как пользуются этими элементами, каким образом демонстрируются характеры, и как сюжетные мотивы связываются друг с другом. Но синтез этих элементов сам по себе еще не составляет романа. Синтез осуществляется определенными формами художественного воплощения, при которых автор или предоставляет вещам говорить самим за себя, или же выступает со своей собственной индивидуальностью, преобразуя облик вещей.

Роман не стремится создать иллюзию подлинной действительности, разыгрывающейся перед глазами воспринимающего; скорее он подносится нам как сочинение, созданное определенным автором. В то же время это сочинение не должно казаться простым вымыслом: оно стремится убедить читателя в том, что все изображаемое правда. Это создает любопытный контраст между объективной и субъективной манерой изложения. С одной стороны, автор стремится к тому, чтобы создать возможно более сильное впечатление объективной реальности изображаемых событий; он придумывает иногда исторический источник, из которого он якобы позаимствовал свой рассказ, он добивается возможно большего реализма, обставляя свое изложение различными жизненными деталями, он приводит дословно письма, документы, речи, он старается заставить говорить каждый персонаж так, как он говорил бы в действительности. И все-таки нередко он может окрасить изложение субъективно, поскольку он выступает, при случае, с небольшими сатирическими замечаниями и моральными комментариями, поскольку он опровергает возражения и защищает истинность рассказа, вставляет в изложение общие сентенции

и маленькие философские рассуждения, или режиссерские пометки, как напр.: „Теперь мы покинем А и посмотрим, что делает Б“ и т. п. Ярко субъективными рассказчиками являются Сервантес и его ученик Фильдинг; образцом объективного изложения может служить Ричардсон. Позднейшая критика имела тенденцию видеть в чисто объективном воспроизведении видимого мира высшее достижение искусства, и в этом смысле, конечно, справедливо, что художник должен создавать образы, а не говорить о них. Но не следует забывать, что эпическое искусство по своему происхождению является устным рассказом певца, и что если этот последний решает сам занять какое-то положение по отношению к повествуемым предметам, то это указывает уже на определенную степень культурного развития, и что, поэтому, субъективная манера изложения есть явление совершенно законное. В частности, в романе по преимуществу комического характера внезапное проявление субъективности автора нередко служит одним из главных источников комического; но применение этого приема никоим образом не ограничивается областью комического романа.

Роман—это история, рассказываемая или самим автором или же одним или несколькими его героями; поэтому мы должны различать несколько типов повествования.

а) Герой повествует сам; все события концентрируются вокруг него, и это придает повествованию замкнутость и свежесть. Особую прелесть представляет, напр., рассказ, в котором человек в глубокой старости изображает свою молодость, и где, благодаря небольшим попутным замечаниям,

события сопровождаются непрерывным комментарием, весьма сдержанным и не выдвигающим на первый план лицо автора. Правда, эта форма повествования имеет тот существенный недостаток, что она едва ли может быть применяема при сложной сюжетной конструкции. Герой может рассказывать только то, что случилось с ним самим. Следовательно, об интриге, направленной против него, он вообще ничего не может сообщить. В этом случае автор должен помочь делу тем, что заставит встретиться героя с его противником, и затем последний может рассказать о себе все необходимое. Впрочем, такое средство часто приводит к весьма неестественным построениям.

б) Избежать трудностей техники указанного типа можно также тем, что повествование ведется от лица не одного только персонажа, но многих, т. е., напр., повествует также и противник героя: получается роман в письмах. Эта форма повествования применялась Ричардсоном; хотя она имеет много достоинств, все же она неприменима для многих случаев более тонкого психологического анализа. Удачной модификацией этого типа является роман, в котором письма пишут лишь некоторые персонажи, ответы на них, однако, не даны.

в) Возможен и применяется, хотя, конечно, реже, и такой прием, когда повествование ведет зритель событий, сам не находящийся в ближайшем отношении к действию: напр., старый слуга, друг и т. п. Эта форма повествования близка к первой, указанной выше: она отличается концентрированностью и живостью и допускает легкое и незаметное комментирование рассказа, но она не может служить

одной из самых важных задач романа нового времени, психологическому анализу. Рассказчик может хорошо знать то или иное действующее лицо романа, но никоим образом не всех персонажей. Поэтому эта форма повествования может найти применение лишь там, где психология отступает на второй план, существенны же события сами по себе.

г) Поэтому излюбленной формой повествования сделалась та, которая, хотя и не отличается такой же свежестью, как три уже упомянутые, но зато может одинаково обстоятельно изображать и события и психологические явления, уделяя равное внимание всем действующим лицам, а именно—рассказ от третьего лица или авторское повествование. Конечно, эта форма опирается на некую фикцию; но на первичной стадии развития эпоса слушатели действительно верят, что певец какими-то путями добыл достоверные сведения о тех событиях, о которых он повествует: сознание того, что в рассказе наличествует элемент вымысла, развилось так постепенно, что оно лишь в весьма слабой степени присутствует в нашем восприятии, и, во всяком случае, не мешает ему. Эта форма повествования сделалась излюбленной потому, что она наиболее многостороння. Она может поведать о каждом человеке, о каждом событии с наиболее полной осведомленностью, и мы не спросим, откуда автор почерпнул свои знания. При упомянутых раньше формах повествования говорит всегда определенная индивидуальность, все особенности которой, как достоинства, так и слабости, нам известны; поэтому одним сведениям, сообщаемым в таком рассказе, мы доверяем, другим же отказываем в до-

верии. Наоборот, автор или вовсе не выступает перед нами, как индивидуальность, или, даже при наиболее субъективном изложении, лишь в незначительной степени, так что, во всяком случае, никогда не возникает вопроса об его осведомленности о людях и событиях. Автор никогда не является для нас отдельным лицом, как его герои, но всегда чем-то особым, совершенно несоизмеримым; мы доверяем без всяких доказательств его знаниям и способностям, тогда как от героев потребовали бы объяснения источника их осведомленности.

Первые три формы повествования можно также назвать объективными, т. к. в них говорит один из персонажей романа, последнюю же—субъективной, т. к. здесь говорит автор. Однако, я предпочитаю избегать этого выражения, потому что под субъективной манерой изложения обыкновенно понимается такой способ повествования, при котором индивидуальность автора действительно доходит до нашего сознания, между тем этого не бывает при простом повествовании в третьем лице („Том Джонс покинул город и отправился далее“).

3

Рассматривая основы романа, мы сразу же, при разграничении основного плана и разработки, выделили один элемент, в одинаковой мере присутствующий и в том и в другом, а именно—взгляд писателя на изображаемый предмет и на жизнь вообще. Романист—не только художник, но и человек, и, как человек, он находится в определенном отношении к вещам, которое обнаруживается и в его произведении. Напр., он привык рассматривать все с точки зрения общечеловеческих ценностей.

В таком случае он будет неизменно высказывать свое одобрение или порицание. Или же ему свойственно смотреть на вещи с трагической и патетической или с комической стороны. Ему может быть свойственно более глубокое понимание природы или нет. Таким образом, к типическим элементам романа принадлежит, между прочим, и то, что он, как и всякая другая художественная форма, выражает определенные воззрения автора. Поэтому в романе могут иметь значение:

а) Сатирические черты. Формы, в которых находит выражение сатира, конечно, индивидуальны и, вместе с тем, обусловлены традицией. Мы должны учитывать формы с с л о в н о й сатиры, направленной против людей определенных профессиональных групп, этнографической сатиры, имеющей дело с национальными особенностями, к л а с с о в о й сатиры, нападающей на целые общественные слои и политической сатиры, направленной против государства в целом. Как бы обратной стороной сатиры является дидактика; первая обнаруживает недостатки, последняя же стремится исправить их при помощи морального воздействия,—задача, в сущности, в этом виде неосуществимая. При этом необходимо различать: 1) предостерегающую дидактику. Моральная цель примера, заключенного в „Молль Фландерс“ Даниеля Дефо, заключается в том, что печальная судьба героини должна служить уроком читателю. Этот вид дидактики в большинстве случаев не достигает цели, потому что, вообще, эстетическое удовольствие, полученное от прекрасного произведения искусства, скорее поведет к подражанию тому, что в нем изображено, чем к обрат-

ному; лишь очень высоко развитое искусство может избежать этой опасности. Значительно выше в художественном отношении стоит: 2) восторженная дидактика, тип, введенный Ричардсоном. Эстетическое впечатление от „Клариссы“ или „Грандисона“ должно быть так велико, чтобы у читателя явилось желание и в жизни подражать героям Ричардсона. Этот вид дидактики рассчитывает на несомненно существующие факторы душевной жизни человека, но упускает все же из виду, что искусство именно на высшей ступени порождает незаинтересованное наслаждение прекрасным, при котором исключается стремление к подражанию. Для художественного развития романа такая дидактика сделалась серьезным препятствием, под ее влиянием добродетель в романе всегда оказывается награжденной, а порок наказанным; более того, нередко появляется неестественное сужение дидактической темы, поскольку уже не только добродетель вообще, но какая-нибудь специальная добродетель, напр., любовь к порядку, превозносится романистом, указывающим на ее благодетельные последствия и выставляющим ее примером для подражания.

б) Патетическое и комическое в романе. Патетическое сравнительно поздно выдвигается на первый план. В течение долгого времени оно в скрытом виде содержалось в романе, будучи придатком дидактики, при чем патетический смысл изображаемого неизменно отодвигался на задний план в угоду моральному осмыслению соответствующей ситуации. Постепенно патетический элемент освобождается и проникает в роман вместе с совершенно определенными темами (преследуемая добро-

детель, ужасное); вместе с ним вводятся трагические элементы, а затем и трагикомическая трактовка сюжета.

Комические элементы также являются в романе позднее, чем это обычно предполагают. Но с тех пор, как Фильдинг сообщил им в этом жанре преобладающее значение, они достигли богатого развития. Я различаю три формы выражения комического: 1) комическую ситуацию; 2) комический характер; 3) субъективно-комическое.

Когда пастора Адамса загоняют в свиной хлев, это — комическая ситуация. Если персонаж, как полковник Бат у Фильдинга, во всяком безобидном замечании видит оскорбление, то это — комический характер.

1) Понятие комической ситуации не нуждается в дальнейшем разделении; необходимо лишь отметить, с одной стороны, более гротескные, с другой стороны, — более тонкие формы его выражения, нередко приближающиеся к типу комических характеров.

2) Среди комических характеров следует различать разные группы персонажей, обнаруживающих комические элементы. Это, прежде всего, наивно-односторонние люди, характер которых определяется, собственно, одним признаком, обнаруживающимся одинаковым образом при каждом случае, даже когда этого менее всего можно было бы ожидать: таковы скупые, педанты и т. п. Затем, это люди с комическим противоречием между тем, что они есть на самом деле, и тем, чем они кажутся; сюда относятся старики, желающие казаться молодыми и даже иной раз претен-

дующие на роль жениха, или ханжи, носящие маску благочестия, или же тусы, беспрестанно бряцающие оружием: все—старинные литературные типы. Под влиянием Сервантеса появилась более тонкая разновидность такого противоречивого характера: смешной человек, все же являющийся героем, как Дон Кихот („герой-чудаки“), и низменный, весьма эгоистически настроенный человек, остающийся, тем не менее, хорошим парнем, как Санхо Пансо („добрый эгоист“).

3) Некоторых разъяснений потребует еще третий тип—субъективно-комического. Если юморист уверяет, что комар—большой зверь, а слон—маленький, то здесь мы имеем нечто совершенно иное, чем в первых двух типах комического. Здесь нам внушается на мгновение количественное представление, являющееся чисто субъективным построением и находящееся в резком противоречии с объективным положением вещей. Таким же образом мы имеем субъективный качественный сдвиг понятий, если автор утверждает, что современная культура погибает потому, что постепенно отмирает благородное искусство лжи; до сих пор, по крайней мере, культурное человечество всегда связывало с ложью представление о чем то дурном. В английском романе мы часто встречаемся с обоими видами субъективного юмора; встречается еще и третий тип, сущность которого заключается в том, что самые несходные представления оказываются связанными теснейшим образом. Например, когда пастор Адамс надевает одновременно свои очки и свою важную мину, или когда о Миссис Трунион говорится, что она уж слишком преисполнена благочестия и алкоголя (соединение несоеди-

нимого). Наконец, к этой же группе явлений принадлежит игра слов, представляющая четвертую форму выражения субъективно-комического.

Следует оговорить, что я не считаю нужным в данном случае отделять юмор от комического. Эти понятия не тождественны в терминологии современной эстетики; юмор — это способность в противоречиях бытия усматривать светлую сторону, но эти противоречия могут сами по своей природе иметь серьезный, даже трагический характер. С другой стороны, некоторые формы проявления комического, как, напр., гротескно-комические ситуации, не имеют в себе ничего юмористического. Однако, в комическом характере всегда заключается нечто юмористическое, потому что только юморист может смеяться над Дон Кихотом или над Санхо Пансой; то же относится и к субъективно комическому, за вычетом игры слов, встречающейся в общем редко. Комические элементы произведения почти всегда оказываются и юмористическими; в большинстве случаев юмор оказывается принадлежащим к области комического; случаи же применения юмора в отношении к серьезным явлениям столь редки, что, хотя их и должно особо отмечать, ради них все же нельзя устанавливать разделение понятий, которое повлекло бы за собою двойную номенклатуру для огромного большинства всех случаев вообще. Поэтому я буду впредь говорить всегда о комических ситуациях, но наряду с выражением „комический“ характер“ и „субъективно-комическое“, в подходящих случаях буду употреблять и слово „юмор“.

в) Необходимо еще указывать, на каких объектах и в каких формах обнаруживается в изуча-

емых романах чувство природы (иногда в соединении с посторонними элементами, как, напр., археологическая ученость или дидактика).

В результате изложенных соображений намечаются следующие схемы:

I. Основной план: 1. Литературный вид. 2. Конструктивные мотивы.

II. Разработка: 1. Роли. 2. а) характеры и приемы характеристики, описание внешности персонажей; б) сюжетные мотивы и ведение действия. 3. Манера изложения: объективная и субъективная; формы повествования.

III. Воззрения автора: 1. Сатира и дидактика. 2. Пафос (трагическое, трагикомическое), комизм (юмор). 3. Чувство природы.

На практике для удобства изложения мы будем несколько отступать от этой основной схемы, добытой путем генетического анализа романа. Нам придется отнести рассмотрение сюжетных мотивов (2. б.) к исследованию конструктивных мотивов (I. 2), т. к. часто лишь в процессе исследования выясняется, которые из сюжетных мотивов имеют конструктивное значение. Далее, хотя, согласно нашему генетическому принципу, нужно было бы исследовать сперва отдельные роли, в которых элементы сюжета и характера еще не намечаются, на практике будет удобнее рассматривать распределение ролей вместе с характерами, т. к. обычно наиболее значительным и заметным элементом роли является все же характер, а не место его в сюжете. Наконец, в третьих, без сомнения, позволительно разложить самый обширный из отделов схемы, второй (II), на его основные подотделы. Таким образом мы получаем следующую руководящую схему:

I. 1. Основной план романа. 2. Конструктивные мотивы. 3. Сюжетные мотивы (или просто—мотивы).—II. 1. Распределение ролей. 2. Характеры. 3. Приемы характеристики. 4. Описание внешности.—III. Введение действия.—IV. Изложение (объективные и субъективные элементы).—V. Воззрения автора. 1. Сатира и дидактика. 2. а) Пафос (с трагическим и трагикомическим); б) Комизм и юмор: α) комические ситуации; β) комические характеры; γ) субъективно-комическое. 3. Чувство природы.

При этом следует отметить заранее, что на протяжении всего XVIII века существуют рядом два типа романа: а) Старый авантюрный роман (тип Дефо и Фильдинга): его отличительные признаки—богатый движением сюжет, резко субъективная манера изложения, отчетливое членение действия, важное значение сатиры и быта, много юмора; б) новый роман характеров (тип Ричардсона и Гольдсмита, в конечном счете опирающийся, вероятно, на французские образцы): его важнейшие особенности—незначительная роль сюжета, вместо этого—детальная разработка психологии, безусловное преобладание объективного изложения, слабая расчлененность действия, дидактика вместо сатиры, пафос и трагическое вместо юмора. В течение всего XVIII в. оба типа стремятся к соединению, как мы это ясно видим сперва у Гольдсмита, затем в социальном романе. По существу, однако, они продолжают оставаться отдельными. Синтез появляется прежде всего в расширении границ обоих типов и слиянии их в историческом романе Вальтер Скотта, а без этого исторического фона—впервые у Диккенса в „Оливере Твисте“ и во всех его последующих романах: здесь мы найдем напряжен-

ное действие и сильное развитие психологии; в манере изложения—необычайное сочетание строгой объективности с субъективными (большею частью моральными) размышлениями; искусное ведение действия; элементы сатиры и дидактики; сильнейший пафос и яркий юмор. Осуществленное в творчестве Диккенса объединение обоих типов остается более или менее характерным и для позднейшего английского романа.

Из книги: Wilhelm Dibelius „Englische Romankunst“, Berlin 1910, Bd. I, Einleitung.

Перевод Г. А. Гуковского.

ЛЕЙТМОТИВЫ У ДИККЕНСА

Уметь отыскивать все тот же необычный характер в самых разнообразных его проявлениях — в этом одна из существенных особенностей манеры Диккенса, как юмориста.

Особенность эта была уже подготовлена английскими юмористами XVIII в., нередко изображавшими среди своих персонажей односторонне-педантичного ученого или моряка. Пексниф, который из всего, что бы ни происходило, извлекает бальзам для своей смиренной души, Микобер, который никогда не отчаивается и все надеется, что пробьет час и для него — таковы бессмертные создания его юмора. Каждый из этих людей отличается простотой характера и всегда остается как бы равен самому себе. Особое дарование художника проявляется в необыкновенном умении находить постоянное в изменчивом.

Но в большинстве случаев Диккенс применяет более острые приемы. Он не только показывает один и тот же характер в разнообразных формах, но с особой охотой повторяет одни и те же формы: у Диккенса человек обладает своим типичным словом, типичным жестом; и

Диккенс с поразительным искусством разнообразит одинаковые проявления одного и того же характера. Капитан Кутль, добродушный, непрактичный моряк, которому женский пол внушает забавный ужас и который под конец становится состоятельным человеком, явно навеян Диккенсу капитаном Кроу Смоллета. Капитан Кутль потерял руку, и на ее месте у него торчит деревянный обрубок с крючком на конце. Поэтому, где бы ни появлялся Кутль — крючок так или иначе принимает участие в действии. Старый морской волк приводит в ужас важного Домби, дружески пожимая ему руку холодным железом; в церкви он при помощи крючка наводит порядок среди невоспитанных мальчишек; то он грызет крючек, как если бы на нем были ногти, как на руке; то проводит крючком в своих волосах искусный пробор; он любезно посылает при его помощи воздушный поцелуй Флоренсе, а за едой привинчивает к нему вилку. Когда капитан Кутль взволнован, крючку приходится выполнять еще более фантастические назначения: при виде лишившейся чувств Флоренсы, капитан Кутль подвешивает к крючку свои часы и раскачивает их перед ней взад и вперед, очевидно, руководимый смутными воспоминаниями о том, как обращаются с плачущими детьми. Большая часть персонажей Диккенса имеет свою особую метку: на голове парализованной миссис Скьютон танцуют перья; Альдерман Кут все „улаживает“; Микобер „ждет, чтобы чтонибудь подвернулось“; Бетси Тротвуд прогоняет ослов со своей лужайки; Мэри Тэплей восклицает: „Jolly, jolly“; Тутс просит извиненья: „это не имеет значенья“; юный Чивери пишет самому себе эпитафии; Уриа Гип исполнен

„смиренья“. Примеры могли бы быть умножены до бесконечности. Этот художественный прием восходит к народной поэзии: там король всегда носит золотую корону; Синяя Борода, в сказке, которую Диккенс знал с малых лет, все так же велит наточить себе зубы перед каждым новым злодеянием и все тем же способом превращает своих жен в мясное блюдо. Робин Гуд всегда весел и всегда носит на боку охотничий рог и лук; Ноттингемский шериф неизменно являет собой чудовище злобы. Постоянные повторения характерны также для народного театра: дьявол должен всегда рычать, шуты должны непременно пародировать торжественные речи. Ряд типических персонажей снова и снова предлагается вниманию театрального зрителя: юная благородная чета влюбленных, лукавые слуги и субретки, жестокий отец, лицемерный ханжа, хвастливый вояка („*miles gloriosus*“). Точно также и современный „мюзик-холль“ пользуется в своем репертуаре трюком неожиданного возобновления в новом ошеломляющем сочетании какогонибудь слова или жеста, данного в начале представления. В XVIII веке типические персонажи проникают в роман. Учитель Твакум Фильдинга рассматривает все происходящее, как доказательство испорченности человеческой природы; Джольтер у Смоллета превозносит французский абсолютизм; дядя Тоби Стерна насвистывает свою песенку „Лилибулеро“. Диккенс не мог пройти мимо этого художественного приема. Он с воодушевлением читал авторов XVIII в. и едва ли не наизусть знал репертуар прославленного комика Матью, репертуар, в значительной своей части состоявший из вариаций все тех же неподвижных характеров.

Диккенс перенял этот стиль и превратил его в характерную особенность своего искусства. При его помощи он достигал такого рода художественных воздействий, какие не давались ни одному из его предшественников; это должен признать даже тот, кто, вообще говоря, смотрит на подобную манеру письма с недоверием.

Типичный для Диккенса стиль придает вещам необыкновенную наглядность. Хитрый, коварный Каркер—управляющий Домби, сравнивается со скалящей зубы кошкой. Где бы он ни появлялся, его зубы сверкают. Отправляясь гулять, он „проветривает зубы“; разговаривая с кем-нибудь, он обращает к собеседнику свои белые зубы; когда он поет, они вибрируют вместе с напевом; если он смотрит кому-нибудь вслед, то его зубы преследуют уходящего; зубы выступают на сцену и тогда, когда Каркер принимает посетителя: „он держал наготове сокровища своей челюсти“. По зубам Каркера автор определяет его настроения, характер, планы. Когда Каркер разговаривает с высшими, каждый зуб его светится восхищением; подчиненный Каркера, Роб Грайндер, трепещет перед этими зубами, раскрывающими все его тайные проделки. Каркер читает письма медленно, взвешивает каждое слово и „подвергает его воздействию каждого зуба в отдельности“. Улыбка его в такой степени „полна зубами“, что при виде ее старому Соломону Джильсу становится не по себе. Иногда зубы совершенно заменяют человека: „Мистер Каркер, управляющий, совершил в течение дня множество дел, и подвергнул множество людей воздействию своих зубов. В конторе, на дворе, на улице, на бирже—они поблескивали и торчали угрожающим полукругом. Когда

же приблизился шестой час, а с ним вместе гнедая лошадь мистера Каркера, зубы сели верхом и сверкая поскакали по улице“.

Диккенс не всегда доводит пользование деталью до таких крайностей, которые могут показаться современному читателю манерными. Для того, чтобы постоянно поддерживать в нас живой образ старого Соломона Джильса, он применяет более тонкие приемы. Мы не должны забывать о том, что он торговец инструментами; поэтому он не просто смотрит в окно, но смотрит на улицу „через стоящие на окне инструменты“. Мы не должны забывать о том, что он стар и худошав; поэтому, хотя этого и не требует развитие действия, он при случае два или три раза похлопывает по барометрам костлявыми пальцами. И так всегда. Мы не должны забывать о том, что капитан Кутль живет в вечном страхе перед своей хозяйкой миссис Мак-Стинджер. По самым незначительным поводам Диккенс напоминает нам об этом. Приглашая кого-нибудь в гости, Кутль добавляет, что не следует пугаться особы, отворяющей дверь. Если мы узнаем о том, что Кутль не читает газет, то тут же приводится и причина: он боится в отделе объявлений найти свою фамилию, в качестве сбежавшего или пропавшего без вести лица, разыскиваемого миссис Мак-Стинджер. И для развертывания действия Диккенс умеет находить все те же типические черты: Флоренса, Домби и Тутс снова возвращаются в Брайтон и посещают блимберскую школу. Они стали старше, но школа осталась все той же старой школой. Оживают старые мотивы, которые с такой силой художественного внушения были даны автором, когда он впервые вводил мальчика Домби в этот круг,

исполненный мертвящей скуки и механического однообразия. Снова директор восклицает с важностью: „Господа, приступим к нашим занятиям!“ Снова сестра его Корнелия, этот синий чулок, работает, „как гробокопатель в могилах языков“. Снова оживает старый образ шарманки: „Играли как раз Геродота, а другие валики стояли позади на полке“. После многолетнего перерыва решительно все осталось по старому. Это превращает школьные тиски, некогда внушавшие такой страх маленькому Домби, в неизменную, неумолимую, страшную мельницу, которая постепенно заглушает силу и своеобразие одного молодого поколения за другим. Страдания юного Домби становятся понятными, характер бедного Тутса уясняется — повторение мотивов содействует их углублению.

Наиболее интересных результатов достигает Диккенс стилистическим приемом повторения типичных мотивов в тех случаях, когда он пользуется ими в целях символического воздействия. Он описывает, напр., болезнь и медленную смерть маленького Поля Домби. Этот мальчик — фигурка насквозь романтическая, ребенок, который, совсем как дети у Вордсворта, „задает упрямые вопросы чувственному миру“: „Что такое деньги?“ — спрашивает он отца. „Что могут сделать деньги? Все? Почему же они не спасли жизнь моей матери? Разве это не жестоко с их стороны? Могут ли они вернуть мне здоровье?“ У него „неопределенные чаяния существа, обитающего в неведомом мире“, ему свойственны и „предвечные чувства и туманные воспоминания... последний источник света нашего земного дня“. Он обладает той органической связью с природой, которая отличает у Ворд-

сворта маленького идиота, Люси Грей и норманского мальчика.

Ночью Полю снятся чудесные сны. А по вечерам он видит на море вещи, которых не видит никто, слышит звуки, которые никому не слышны. Вот лодка с серебряным парусом, который подает ему знаки, как рука. Он тоскливо следит за полетом птиц, как если бы ему хотелось вместе с ними подняться над землей. А волны все шумят; и поток, который ему хотелось бы удержать, все стремится вперед, угрожая увлечь его за собой. И море рассказывает ему нечто о непостижимой дали; оно зовет и манит—пока не заманит его в нездешний мир. Автор снова и снова указывает на этот таинственный голос волн; он проходит через все изображение страданий маленького Поля; голоса звучат громче у одра его болезни, и громче и явственнее всего в минуту, когда приближается смерть. И после его смерти волны совсем умолкают. Третья глава третьего тома начинается шумом волн: „Волны охрипли от непрерывного повторения своей тайны; на берегу лежат кучи пыли; морские птицы поднимаются и парят в воздухе; ветры и тучи проходят своими безвестными путями; в лунном свете белые руки манят в далекую, неведомую страну“. Старый мотив действует, как пророчество, потому что снова умирает человек. Миссис Скъютон борется за остаток жизни. Она со страхом спрашивает дочь о своем состоянии. Мы не слышим ответа Эдит; за нее отечают волны: „Ночь проходит за ночью. Волны охрипли от непрерывного повторения своей тайны... В лунном свете белые руки манят в далекую неведомую страну“. В конце главы на постели лежит мертвая женщина. Люди трезвые, старый

Домби и его приятель, все еще не услышали тайну волн, не увидели знаков, которые подают белые руки. Только дочь старухи, Эдит, стоит одна и прислушивается к голосу волн. Вот высочайшая степень символического искусства.

Так простой прием повторения, до сих пор использованный в романе преимущественно с комической целью, достигает у Диккенса высочайшей патетической действенности. Тем самым Диккенс решительно направляет развитие романа на пути романтизма и народной поэзии, в то время как до него этот литературный жанр был отмечен печатью классицизма, если не со стороны материала, то, во всяком случае, со стороны средств выражения. Романтически-народным является также прием умолчания о самом важном, которое должно угадывать только по символическим деталям. Для этой цели Диккенс также пользуется лейтмотивами. Читатель запоминает их и тотчас схватывает их символическое значение.

Перед нами миссис Скьютон на одре смертельной болезни. Дряхлеющая кокетка потребовала розовых занавесок к своей кровати, потому что красное выгодно оттеняет цвет ее лица, — и потому что она хочет произвести впечатление на врачей. Так этот состарившийся подросток думает о победах даже на смертном одре. Красные занавески упоминаются неоднократно: перед ними на страже стоит скелет — это смерть. Затем следует развязка:

„Эдит (дочь миссис Скьютон) прикасается к побелевшим губам, и на мгновение наступает тишина. Через мгновение мать со своим младенческим щебетанием приподымается с постели.

— Задерните красные занавески! В их веянии слышится какой то шелест, кроме ветра и туч. Плотнo задерните розовые занавески!“

Это те же суггестивные детали, с помощью которых народная баллада достигает сильнейших воздействий. Народная баллада не рассказывает нам о том, как погиб гордый корабль сэра Патрика Спенса. Она только говорит, что благородные лорды были озабочены тем, как бы им не промочить своих прекрасных башмаков. Но вот— прошло три дня, и на поверхности воды плавали только их шляпы. Мы угадываем трагедию, разыгрывающуюся в промежутке.

Однако, этот стиль, основанный на формальных повторениях, таит в себе опасность. Он дает могущественную стилизацию действительности, яркое выделение и обрисовку существенного, но подавляет все вариации и оттенки. Это—стиль, который до некоторой степени тяготеет к стиху, как наиболее подходящему для него выразительному средству. Там, где материал произведения далек от действительности, напр. в „Рождественской песни“, или в комическом эпосе „Пиквикского Клуба“, там эта стилизация не нуждается для нас ни в каких дальнейших оправданиях. Но подходит ли она к серьезной истории из жизни совершенно реального крупного коммерсанта в реальнейшем лондонском Сити? Подходит ли она к сюжету „Холодного Дома“, где действие в самых сильных своих моментах разыгрывается в одном из всем известных лондонских судебных учреждений? Подходит ли она к изображению в точности известного исторического эпизода, которое Диккенс дает в „Повести о двух городах“? Ведь Диккенс хочет рисовать не только

туманные порождения своей фантазии, но и совершенно реальных людей. Между тем, большая часть поступков человека либо не существенна для его характеристики, либо поддается истолкованию в разных смыслах. Есть что то неестественное в той настойчивости, с которой человек у Диккенса поворачивается к наблюдателю своей характерной стороной. И у капитана Кутля есть здоровая рука, которой он несомненно пользуется чаще, чем другой, искусственно укороченной, а знакомым миссис Мак-Стинджер наверное случалось видеть эту даму без корыта, без ее сына Александра и без вспышек гнева. Как ни достойно удивления и изобилие отдельных мотивов, которые Диккенс умеет извлекать из одного характерного свойства своих действующих лиц—все же нас не покидает ощущение, что у этих людей должны быть и другие особенности, менее заметные и интересные, которые писателю тоже следовало бы вывести на свет божий. Сумел ли художник, до такой степени пренебрегающий повседневностью, найти ту золотую середину подлинного искусства, которая лежит между двумя крайностями: между реалистическим подражанием действительности и ее идеалистическим упрощением согласно субъективным точкам зрения художника?

Никакие объективные критерии не помогут нам ответить на этот вопрос; каждая эпоха, каждый возраст, каждый культурный слой, каждая индивидуальность имеют на этот счет свое особое мнение. Историк должен ограничиться утверждением, что обвинение в преувеличениях и неестественности, не раз выдвигавшееся против Диккенса, и с особенной силой выдвинутое в наше время, основано на том, что для данной эпохи оказалась неприемлемой крайняя

стилизованность Диккенсовских персонажей; от себя лично он, быть может, имеет право добавить, что и с его точки зрения бесконечные вариации одной и той же черты лишают рельефности лучшие создания художника.

Диккенс рассказывает нам историю венчания Домби с Эдит Грайндер. Сцена мастерски оживлена. События разворачиваются внутри широкого обрамления; в начале и в конце даны описания природы, производящие сильное впечатление: свет борется с тьмой в полумраке церкви. Внутри этого просторного круга—более тесное обрамление: грубый и ленивый пономарь, мелочно-эгоистичная превратница (прекрасно обрисованные, но старые типы); далее—толпа слуг: их отличает наивный эгоизм, немного зависти, немного любви, много непринужденности в манере судить о вещах со своей точки зрения; они тоже уже знакомы нам по „Пиквикскому клубу“. Наконец, самое тесное обрамление—второстепенные персонажи; все они играют свои старые роли: майор Багсток говорит о себе самом в третьем лице, Каркер показывает зубы, кузен Феникс суетится больше прежнего; описание очень занимательно, но не более того. Нет недостатка в декоративных подробностях: звуки органа, цветы, женские наряды; но как хотелось бы узнать что-нибудь о внутренних переживаниях двух главных действующих лиц, для которых этот день является кульминационным пунктом их богатой событиями жизни. Но мы узнаем только, что Домби и Эдит, как всегда—холодны и высокомерны. Обряд венчания закончился: кузен Феникс окончательно теряет душевное равновесие, пономарь и превратница торопятся получить на чай, лакированная шляпа ка-

питана Кутля всплывает над толпой; свадебный обед скорее кратко отмечается, чем описывается — и ночная тьма снова наполняет церковь. Обрамление мастерски разработано, но оно подавило картину. Перед нами уже не сцена, а превосходное кино. К сожалению это характеризует многие стороны художественной манеры Диккенса.

Еще одна характерная особенность: лейтмотив непомерно разрастается. Диккенс показывает его все в новых видоизменениях, вводит в новые ситуации, — таким образом уже не остается места для тех мелких, повседневных черт, которые делают понятным характер человека, придают его образу пластическую законченность. Домби холоден и высокомерен. Это показывается в бесчисленных вариациях в сценах, где он появляется вместе со своей женой, своими детьми, своими слугами. Так как Домби высокомерен, то Диккенс заставляет его во время верховой езды высоко закидывать голову, что приводит к падению с лошади; сколько гротескного преувеличения в этой попытке использовать метафору для мотивировки реального происшествия! От Домби исходит ледяное дыхание, убивающее все живое. Стоит ему взглянуть на деревья в саду, и листья тотчас начинают осыпаться, как если бы деревья вдруг засохли; если в комнату Домби проникает солнечный луч, он замирает, не коснувшись лица хозяина. Если Домби крестит своего сына, то церковь непременно пустая, пыльная, сырая, ее наполняет мертвенно-бледный свет и неприятный запах; нужда заставляет дряхлого, измученного пономаря исполнять в то же время обязанности могильщика, а привратница страдает одышкой. Тень Домби ложится даже на прошлое: церковные книги полны

записями о погребения, как если бы в царстве Домби крестить ребенка было бы против правил. Проклятие Домби падает и на совершавшийся там обряд венчания: невеста оказывается чересчур старой, жених слишком молод, свидетели мерзнут от холода. Все это—только вступление: по мере того, как Домби выступает на передний план, вокруг него становится все холоднее; в присутствии Домби дыхание священника превращается в пар. Разумеется, холодно на торжестве, которое устраивается по случаю крестин: подаются слишком холодные вина, и гостям предложена только холодная закуска. Кто то из родственников напевает мотив—это похоронный марш. Под конец ребенок простудился и замерзшие листья падают с ветвей. В угоду одному, мастерски развитому мотиву, Диккенс жертвует всяким правдоподобием, всякой наглядностью, всяким достоинством изображаемого им предмета. Подобно раковой опухоли, разросшийся лейтмотив уничтожил вокруг себя все живое.

Из книги: W. Dibelius „Charles Dickens“, Leipzig und Berlin 1916, гл. VIII.

Перевод Л. Я. Гинзбург.

Карл Фосслер

ГРАММАТИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ЯЗЫКЕ

Определение Вильгельма фон Гумбольдта: „язык не *εργον*, а *ενεργεια*“ („не предмет, а деятельность“) охотно повторяется лингвистами. Другое дело, однако, принять его всерьез и действительно рассматривать и понимать язык, как живую силу, а не как нечто готовое или как предмет, который с роковой необходимостью подвергается тем или иным изменениям.

Само собою разумеется, что у этой силы есть свои направления и свои границы, и что по существу она представляет явление психическое.

У каждого говорящего есть душевное „мнение“, т.-е. он хочет что то высказать; каждый слушатель или читатель, который постиг то, что говорящий хотел выразить, тем самым понял его язык. Слова, которые ничего не значат, представляют собою только шум. Психическая ценность языка заключается в его значении.

Значение это не должно быть непременно разумным или соответствовать требованиям логики. В языке может выражаться полная бессмыслица, например:

Ich sass auf einem Birnenbaum,
Wollt' gelbe Rüben graben,
Da kam derselbe Bauersmann,
Dem diese Zwiebeln waren.

Содержание этого четверостишия—шутка, понятная каждому непредубежденному детскому уму, но неприемлемая для человека рассудочного. Значительная часть случаев неправильного понимания душевного мнения зависит от недостаточной непосредственности восприятия, от упорного искания разумных оснований в такой области, где господствуют только душевные инстинкты. Делаются попытки объяснить то, что поддается только толкованию; при этом постоянно приходится наблюдать, что слова получают объяснение, не соответствующее мнению говорящего. Не только при враждебном отношении, даже при самых лучших намерениях, люди не понимают друг друга. Существуют книги, которые написаны отнюдь не туманно, а, напротив, ясно, остро и крайне вразумительно или „суггестивно“, и которые тем не менее не избегают неправильного понимания. Знаменитый пример такого рода представляет книга Маккиавелли о государе, которую считали то злостным возвеличением, то скрытым осмеянием тирании, тогда как в ней нет ни того, ни другого. То, что в этом случае произошло в большом масштабе, может повториться на примере любого незначительного высказывания. Душевное своеобразие самого короткого предложения может быть понято неправильно вследствие того, что его меряют готовой и общепринятой меркой, вместо того, чтобы вникнуть в создавшее его неповторимое душевное устремление. В области, где господствует *εὐεργεσία*,

мы ищем *εργον*, предполагая, что оно должно ей соответствовать.

Обычные, бросающиеся в глаза ошибки такого рода известны в языковедении, как несоответствия психологического и грамматического членения. Едва ли существует более неверный путь для истолкования душевного смысла какого либо языкового явления, чем путь грамматической интерпретации.

Когда Уланд начинает пролог к „Герцогу Эрнсту Швабскому“ словами: „Суровое зрелище откроется перед вами...“, то грамматик поясняет, что „суровое зрелище“—подлежащее, „откроется“—сказуемое. Он спрашивает, в соответствии с традиционной грамматической меркой: кто или что пройдет перед Вами? и отвечает: суровое зрелище; следовательно, зрелище является подлежащим к слову „пройдет“. Но Уланд хотел сказать не это. Уланд не спрашивает и не отвечает, а сообщает, что ожидаемое нами, то, что пройдет перед нами, носит характер трагедии. Для него „пройдет перед вами“ является подлежащим, а „суровое зрелище“—психологическим сказуемым. Лучше всего можно убедиться в этом, если перевести уландовский стих в возможно более рассудочную языковую форму, напр. передать его так: „то, что пройдет перед вами—это трагедия“.

Если бы дело всегда обстояло так, как в данном случае, если бы грамматическое подлежащее всегда было психологическим сказуемым и наоборот, то наша задача была бы не трудна. Но иногда грамматическое объяснение совпадает с душевным истолкованием, а иногда нет. Соотношение их не поддается определению простой формулой: именно

поэтому мы подвергнем его рассмотрению в настоящей статье.

„Грамматическая категория представляет до некоторой степени окаменение психологической. Она прикрепляется к прочной традиции. Психологическая же категория всегда остается свободной, живой и действенной, она может принимать различные и изменчивые формы в зависимости от индивидуального понимания“ — говорит Герман Пауль в „Принципах истории языка“ („*Prinzipien der Sprachgeschichte*“). Пауль показал также, как за одной и той же грамматической структурой может скрываться самое разнородное душевное мнение. Приведем некоторые из его примеров. Простые предложения в роде „*Ehestand Wehestand*“ мы привыкли понимать так, что первое существительное является подлежащим, а второе—сказуемое, т. е.: „*der Ehestand ist ein Wehestand*“ („Брачная жизнь есть жизнь мучений“). Такую же форму имеют другие предложения, как напр.: „*ein Mann ein Wort*“, или „*bon capitaine bon soldat*“, значение которых, однако, совершенно иное. Первый пример не означает, что человек есть слово; он означает: если человек дал слово, он должен стоять за него и отождествить себя с ним. Второй пример не значит: хороший капитан есть хороший солдат, а означает: если хорош капитан, то хорош или должен быть хорош и солдат. В обоих примерах выражено не предикативное суждение; первый выражает пожелание, второй—условие.

На этой психологической двусмысленности синтаксических образований основаны, наряду с многими недоразумениями, всевозможные остроты и каламбуры. Подобно словесным остротам и игре сло-

вами, существуют синтаксические игры и остроты. В виде примера можно привести те случаи, когда утвердительное суждение выражается в форме отрицательного, предположительного или вопросительного, напр., если говорят: „Малый неглуп“, чтобы охарактеризовать пройдоху, или: „Что Вы здесь потеряли?“—чтобы отвязаться от надоедливого человека.

Риторическое воздействие таких оборотов основано, повидимому, на том, что слушатель, на основании своих языковых навыков, ожидает, как правила, соответствия между грамматической формой и душевным мнением, благодаря чему разочарование производит на него особое действие. Каким образом несоответствие могло бы, в зависимости от обстоятельств, производить комическое, ироническое, патетическое или иное впечатление, если бы соответствие не было правилом?

Быть может, однако, соответствие встречается совсем не так часто, как мы полагаем. Скорее даже оно только постулируется нами и редко или никогда не осуществляется на самом деле. Мы пока не будем решать вопрос, является ли оно правилом в смысле повторяющегося факта, или в смысле естественной нормы, или же в смысле далекого идеала. В рамках синтаксиса этот вопрос поддается лишь частичному рассмотрению; не только в этой области, но везде—в фонетике, в морфологии, в лексике и в семантике, даже в ритмике, метрике и музыке—за грамматическими или формальными категориями скрываются психологические. Если в одном случае они, повидимому, покрывают друг друга, то в других они опять расходятся. Поэтому оставим в стороне вопрос о сущности или прин-

ципе соответствия и попытаемся сначала выяснить самое понятие психологической категории.

Психологическая категория столь же мало поддается точному определению, как душевное мнение не может быть регламентировано приказом. Оно присутствует или отсутствует независимо от того, желательно и допустимо оно, или нет. Говорящий находится во власти того мнения, которое он выражает, и слушатель может надеяться уловить психологические категории, входящие в состав этого мнения, лишь после того, как он его воспринял, внутренне воспроизвел и усвоил. И из чего он выводит их? Прежде всего, вероятно, из грамматики того языка, на котором было выражено данное содержание. Психологические подлежащие, сказуемые, роды и т. д. являются производными от грамматических, и притом не от категорий какой либо всеобщей единой грамматики, а от тех историко-грамматических категорий, которыми пользуется сам говорящий. Понимание этой исторической обусловленности отношения психологических категорий к грамматическим объясняет возможность попыток установления общеобязательных правил или признаков для определения психологических категорий, попыток поучительных, но в сущности—бесплодных...

Итак, для отыскания психологических категорий твердых внешних признаков не существует, подобно тому, как не существует всеобщей грамматики, которая имела бы значение за пределами отдельных исторических грамматик. Поэтому и число психологических категорий не может быть ограничено. Можно говорить не только о психологических элементах формы и значения, о психо-

логических подлежащих и сказуемых; с тем же правом можно говорить и о психологическом числе, роде, падеже, местоимении, члене, превосходной степени, элативе, будущем времени и т. д. Вопрос о пределах применимости такого метода зависит в каждом отдельном случае от грамматики данного языка.

Если бы по отношению к классической латыни, не знающей грамматического члена, исследователь заговорил о психологическом члене, это имело бы мало смысла и могло бы быть понято только в переносном или метафорическом значении. Во французском же языке такая категория могла бы оказаться полезной и объяснить такие явления языка, к которым чистая грамматика не знает, как подойти. Так, Лео Шпитцер правильно почувствовал в синтаксических оборотах *sa conversation ne sentait point son curê de village* и *cela sent son vieux temps* за притяжательным местоимением *son* психологическую категорию определенного члена и дал этим оборотам более удовлетворительное истолкование, чем предложенные А. Тоблером чисто грамматические объяснения ¹⁾.

В отношении итальянского языка, обладающего грамматическим элативом (*buonissimo, asinissimo, vostrissimo, Rossinissimo* и т. д.), можно, без сомнения, с пользой говорить и о психологической категории элатива. Этот психологический элатив оказывается действительным, напр., в языке Бенвенуто Челлини, когда он пишет: *non mi pareva di meritare tanta gagliarda riprensione* или *io co-*

¹⁾ L. Spitzer. Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle 1918. Стр. 5 сл.

nosco che vostra Eccellenzia mi ha questa molta poca fede, вместо *tanto* и *molto*. Грамматика обычно видит здесь только механическое согласование неизменяемой части речи с изменяемой и называют это явление аттракцией. Но это понимание улавливает только общую механику явления. Особый психологический смысл этого оборота речи Челлини можно усмотреть из того, что сходные случаи аттракции в немецком языке, как, напр., *ein schöner dummer Kerl*, *ein ganzes miserables Ross*, являются либо обмолвками, т. е. чистыми аттракциями, либо ироническими шутками, имеющими смысл: *ein „schöner“*, т. е. *ein dummer Kerl*, *ein „ganzes“* т. е. *ein miserables Ross*. У Челлини, в конце концов, тоже можно было бы предположить бессознательную аттракцию или намеренную иронию, но лингвистические и психологические предпосылки у этого итальянца все же иные. Согласованием *tanta* с *gagliarda*, *molta* с *poca* он устанавливает между ними более крепкую связь, чем это допускается в строгой грамматике литературного языка: используя двойственную природу слов *molto* и *tanto*, как прилагательных и как наречий, он создает своего рода элатив, который мы вполне можем счесть за психологическую категорию. Именно существование этой категории открывает целый ряд дальнейших возможностей, как, напр., *una tanta-buona signora*, *una molta-poca fede*; в свою очередь, эти возможности находят поддержку в таких общеупотребительных оборотах, как *una gran buona*, *una buonissima signora*, *una gran poca*, *una pochissima fede*. В диалекте и в разговорном языке эти возможности осуществились, по крайней мере, частично, тогда как в литературный язык

они не могли проникнуть. Так как у Челлини это словоупотребление встречается лишь изредка, то остается открытым вопрос, следует ли считать его флорентинизмом или психологической особенностью. Последнее толкование во всяком случае можно оправдать контекстом, который дает основание заключить о душевном мнении, требующем скорее элатива, чем положительной степени с атрибутивным или указательным определением. В диалекте он нашел источник или грамматический зачаток этого явления, а в своем душевном устремлении—побуждение к употреблению психологического элатива. Психологические категории могут возникать только там, где уже имеются палицо грамматические зачатки, которые используются и развиваются силою душевного импульса отдельного говорящего.

Таким образом, психологическая категория, с одной стороны, указывает на душевный импульс, который, хотя и обладает первичным и потому общечеловеческим характером, но появляется и действует в каждом данном случае у отдельной личности; с другой стороны, эти категории указывают на более общие грамматические возможности, которые, однако, должны быть как-то подготовлены особыми условиями истории языка. Эвристическая ценность психологических категорий заключается поэтому отчасти в психологической области, притом иногда в сфере единичного и индивидуального, иногда в сфере общего и закономерного. Они оказываются полезными, в зависимости от того, как их применять—то в индуктивном, то в спекулятивном, то в психологическом, то в грамматическом смысле.

Если, например, применять понятия психологического подлежащего и сказуемого к грамматически расчлененным, ясным и правильным случаям речи, то они обнаруживают свою теоретическую плодотворность и могут показать исследователю, что любое грамматическое образование может перейти в любое другое, как, напр., всякое слово может стать подлежащим или сказуемым. Если я говорю своему сыну: „*Geh in mein Studierzimmer an den grossen Tisch; darauf liegen zwei Bücher, die bring mir*“ („Сходи в мой кабинет к большому столу: на нем лежат две книги; принеси мне их“), то во втором предложении „*darauf*“ („на нем“) является психологическим подлежащим; я хочу выразить следующее: „находящееся на столе—это две книги“; я высказываю нечто не о книгах, а о том, что лежит на столе: „*liegen*“ (лежат), которое не имеет никакого смыслового ударения, служит только связкой, как, напр., *sind* (суть). Однако, рассуждения такого рода не содержат никаких существенных выводов, касающихся психологии моей речи. Познавательное значение категории относится в данном случае скорее к области грамматики, притом общей или теоретической грамматики: а именно, открывается возможность образования таких существительных, как *das Darauf, das Auf-dem-Tisch, das Darunter, das Dabei, das Darüber, das Dahinter* и т. п. Эти возможности находят поддержку в таких случаях, как *das Hier, das Dort, das Hin-und-Her, das Jenseits, das Diesseits*.

В применении к неправильным или неясным синтаксическим построениям психологическая категория может привести к выводам грамматического характера скорее индуктивным путем, чем при

помощи отвлеченных рассуждений. Приведем пример: Лео Шпитцер ломал голову над синтаксической конструкцией итальянского притяжательного местоимения в таких случаях, как „*doveva essere una disperazione inumana, la sua*“ и „*e non è ora un sogno il mio?*“ Он находит объяснения в стремлении к удобству и в механических перенесениях ¹⁾; при таком понимании психологическое содержание этих оборотов схватывается лишь в самых общих и грубых чертах. Между тем, своеобразный интерес, представляемый этими конструкциями, заключается в грамматической стороне—именно в возможности (которую ни в коем случае нельзя отнести за счет механического стремления к удобству) конструировать одно и то же слово двояким образом—одновременно, как подлежащее и как сказуемое. Действительно, *la sua* является одновременно подлежащем и сказуемым. Оно является подлежащим, поскольку оно обозначает известное и понятное из контекста душевное состояние отчаяния, о котором говорится, что он должно было быть нечеловеческим; сказуемым оно является в том смысле, что это нечеловеческое состояние наполнило именно его душу и стало его состоянием по преимуществу. В одном грамматическом образовании скрывается два психологически различных высказывания. Так же обстоит дело в предложении: *e non è ora un sogno il mio?* Психологически оно распадается на два предложения: 1) „Не является ли теперешнее (или мое) состояние сном?“, при чем „*ora*“ и „*il mio*“,—психологические подлежащие, а сон—сказуемое; 2) „Принадлежит ли этот сон действительно мне?“

¹⁾ Loc. cit. стр. 1 сл.

„Я ли видел его?“ при чем „*mio*“, за которым кроется „*io*“, является психологически сказуемым, а сон—подлежащим. Если сделать главное ударение на „*sogno*“, то получится первый случай; если перенести его на „*mio*“—второй случай. В действительности, ударение распределяется на оба слова, потому что это предложение грамматически двусмысленно.

Такие двусмысленные, более того, трехсмысленные и четырехсмысленные обороты особенно часто встречаются в тех случаях, когда речь, не будучи сообщением логически правильных мыслей, служит выражением непосредственного порыва чувств. Примерами такой речи могут служить: в малом масштабе—главным образом восклицания, в крупном масштабе—лирика. Чем меньше интересуется формальный синтаксис восклицаниями, возгласами и рудиментарными языковыми формами, тем более живой интерес представляют они для лингвиста-психолога. Ему представляются две возможности: или заняться исследованием того обилия форм, которое может или уже начинает развиваться из данного зачатка, или погрузиться в особое значение того или иного возгласа в том или ином контексте. Обычно такие примитивные языковые образования допускают очень различное толкование. В виде примера можно привести возглас Сильвио Пеллико: „*io qui?!*“ („Я здесь?!“) при пробуждении в тюрьме на другое утро после ареста. В этих двух словах можно найти, по крайней мере, четыре психологических конструкции. Можно понять этот возглас в том смысле, что Сильвио, стремясь дать себе отчет в положении при переходе от сна к непривычной действительности, спрашивает: „Кто

здесь арестант?“ Ответ: „Я“. В этом случае „*io*“ является психологическим сказуемым, а „*qui*“ — подлежащим. Но вопрос может быть понят и в другом направлении: „Где я собственно нахожусь?“ Ответ: „Здесь“. В этом случае „*qui*“ будет психологическим сказуемым, а „*io*“ — подлежащим. Можно, однако, предположить и другое — именно, что вопрос был чисто риторический, и стремление ориентироваться в положении прикрывает взрыв отчаяния и ужаса. В этом случае „*io qui?*“ — вопрос без ответа, своего рода междометие, в котором нельзя различать психологическое подлежащее и сказуемое, а можно говорить только о формальном элементе и об элементе значения. Если семантическое ударение падает на „*io*“, то „*qui*“, выражающее отношение „*io*“ к действительности, будет формальным элементом; но с одинаковой вероятностью можно предположить и обратное. Более того, мне кажется, что нельзя исключить в пятую возможность: „*io qui?*“ в сознании несчастного является единым целым и должно быть воспринято, как единое междометие, вроде *ai! ahimè! oh!*, в которых нерасчлененное звуковое единство в одинаковой мере является носителем формального и смыслового элемента. Только это пятое толкование, по всей вероятности, соответствует действительности.

Мы дошли до корня психологических категорий, т. е. до того неделимого звука, который уже только с психологической, а не с лингвистической точки зрения поддается расчленению на элементы формы и значения. Из этой соотносительной пары понятий, значения и формы, выводятся на основе лингвистического опыта и с помощью историко-грамматических понятий все дальнейшие психоло-

гические категории. Чисто эмпирическим путем можно установить, что в большинстве языковых образований грамматическое подлежащее относится к грамматическому сказуемому, как психологический элемент формы к психологическому элементу значения. Так обстоит дело в повествовательных предложениях вроде: „*dieser Baum ist eine Eiche*“ (это дерево—дуб), где „*Eiche*“ (дуб) является носителем психологически значащего элемента, а „*dieser Baum*“ (это дерево) представляет предпосылку и основу структуры предложения, т. е. психологически формальный элемент. Предложения же такого типа, как выше приведенное: „Суровое зрелище открывается перед вами“, в которых психически значимый элемент заключен не в грамматическом сказуемом, а в подлежащем, заставили исследователей обратить внимание на грамматико-психологическую двусмысленность подлежащих и сказуемых; на ряду с грамматическими и формальными понятиями подлежащего, сказуемого, рода, пришлось допустить существование их психологических двойников или праобразов. В таком виде представляется история происхождения психологических категорий в философии языка. Они возникли из грамматических, а не из логических понятий формы, и из философско-лингвистического, а не логического различия между формой и значением. Тем самым уже подразумевается, что психологические категории не являются категориями ценности или реальности, а принадлежат к категории отношений: они устанавливают отношение между языковым мнением и его выражением и указывают не на действующую силу, не на *ενεργεια* в языке, а на пути ее проявления. Когда мы выше говорили, что

в языковом сознании Челлини оказалась действительной категория психологического элатива, то это следовало понимать не в буквальном смысле о самой категории, а о тех итальяно-флорентинских формах элатива и других, сродных с ними, которые относятся нами к этой категории. Психологическая категория охватывает не готовую, а лишь предполагаемую совокупность языковых форм; обычно под ней подразумевается та форма, появления которой следовало бы ожидать (независимо от вопроса о ее осуществлении), если бы говорящий, вместо того, чтобы подчиниться общеобязательной грамматике своего языкового коллектива, руководствовался только своей индивидуальной грамматикой, выросшей или импровизируемой им на основе его особого душевного мнения и направления мысли, но в то же время связанной с традиционным запасом форм его родного языка. При этом мы переворачиваем взаимоотношение, нормально существующее между личностью и языком коллектива, и приписываем личности (по крайней мере—гипотетически), нечто такое, что в исторической действительности принадлежит только коллективу: а именно, установление языковых навыков. Таким образом, личности говорящего приписывается своего рода персональная грамматика, являющаяся порождением каждой данной минуты, которую он предчувствовал, к которой стремился, но которую он обычно оставляет ради общего порядка и понятности речи, иными словами—психологическая категория указывает направление, в котором личность, поскольку она обладает языковой силой, может сместить границы грамматики своего родного языка.

Исследователь, который пользуется при наблюдении над языком психологическими категориями, ходит, так сказать, по водоразделу, с высот которого открывается, с одной стороны, вид на долины и источники психических намерений отдельных говорящих, а с другой — отдаленные горизонты, пересекаемые большими реками и целыми системами языкового развития. С одной стороны, спуск ведет в страну языковых индивидуальностей и личностей, к стилистике и истории литературы, с другой — в царство языковых коллективов и родственных групп, в область исторической и сравнительной грамматики.

Рассмотрим теперь виды расхождения душевного мнения с фактическим высказыванием и соотношением психологических и грамматических категорий в отдельных случаях. Возможны, мне кажется, четыре основных вида несоответствия между мнением и выражением.

1. Если говорящий выражается небрежно, неточно, торопливо или неловко, то может случиться, что предложение получится у него иным и, в конце концов, будет иметь совершенно другой вид, чем он предполагал. В повседневной жизни можно найти многочисленные примеры таких ошибок, как в устной, так и в письменной речи. Особо смешные и яркие случаи такого рода помещаются в „почтовом ящике“ юмористических журналов. „*Dieser Weg ist kein Weg. Wer es dennoch tut, bekommt zwei Tage Haft oder zehn Mark*“ („Эта дорога — не дорога. Кто по ней пойдет, получит арест на два дня или 10 марок“). Автобиография Бенвенуто Челлини — настоящий клад для исследователя, ищущего таких несоответствий. Напр.:

„Cosi (Lucagnolo) preso il suo vaso, portatolo al papa, restò soddisfatto benissimo, e subito lo fece pagare“ („Итак Луканьоло, взяв свой сосуд и отнеся его папе, он остался ими очень доволен и тотчас же велел ему заплатить“). Подлежащее к „restò“ (остался) и к „fece“ (велел) уже не Луканьоло, как требует грамматика, а „il papa“ (папа)—как показывает смысл.

2. Случается, что говорящий сам не знает, что он собственно хочет сказать, потому что он в нерешительности колеблется между двумя различными психическими содержаниями: он путается не в грамматике, а в самом себе. Такие случаи лингвистического слабоумия—я не говорю об идиотизме, основанном на невежестве—лежат на границе душевной болезни; однако, со времени Верлена и Ницше они вошли в литературу и заслуживают того, чтобы ими занялась лингвистика и стилистика. Нет сомнения, что Верлен пользуется дефективной речью в художественных целях, чтобы выразить сумеречное состояние своей души. Так, он пишет, в „Моих больницах“ („Mes Hôpitaux“): „Jusqu'aux malades qui paraissaient plus endurcis: durant ce mois, pourtant torride et qui doit être malsain, pas un d'eux n'est mort, mais quelle mauvaise humeur, à peine suspendue par la Fête Nationale: petits extras, quelque peu plus d'élasticité dans le règlement, une décoration intérieure, a bon marché, due à l'enthousiasme collectif des malades: guirlandes de papier et des R. F. faussement dorés sur des cartouches tricolores comme des guirlandes. Vingt jours là passés“ („Вплоть до больных, которые, по видимому, окрепли; в течение этого месяца, столь жаркого и, вероятно, нездорового, ни один из них

не умер, но какое тяжелое настроение, еле прерванное национальным праздником; небольшая прибавка в еде, немножко больше свободы в режиме, дешевые украшения, созданные коллективным энтузиазмом больных: бумажные гирлянды и буквы *R. F.* из фальшивой позолоты на патронах, трехцветных, как гирлянды. Провел там двадцать дней“). Как хорошо выражена здесь усталость и внутренняя безучастность, отвращение, с которым поэт предается впечатлениям патриотической суевы в больнице.— Не подлежит, однако, сомнению и то, что Верлен не всегда владеет этими сумеречными состояниями, как художник; в конце концов, он, как больной, и в языковом отношении попадает в их власть. Трудно провести здесь границу, так как особенностью импрессионистического стиля является то, что художник погружается в свой предмет и, описывая жизнь больницы, становится сам душевнобольным. Во всяком случае нас здесь интересует не художник, а только его патологические наклонности. Они сказываются в отступлениях, в рассеянности, скачках мысли, перерывах потока психических содержаний; все это приводит, в свою очередь, к ослаблению синтаксических связей и к почти полной ликвидации грамматики. При этом, у Верлена, в отличие от Челлини, дело никогда не доходит до грамматических ошибок; в крайнем случае у него встречаются свободные, смелые обороты и небрежности, всегда носящие отпечаток виртуозности. Челлини был крепок и силен в своем психическом устремлении, но не справлялся с грамматикой, тогда как Верлен—законченный писатель, умеющий придать слабостям и немощам своей души привлекательную оболочку. В этом сказывается со-

вершенно иного рода несоответствие между психологическими и грамматическими формами: недостаток внутренней, человеческой, а не языковой, грамматической и эстетической ясности. Верлен начинает свои „Confessions“ следующими словами: „*On m'a demandé des „notes sur ma vie“. C'est bien modeste „notes“, mais „sur ma vie“, c'est quelque peu ambitieux. N'importe, sans plus m'appesantir, tout simplement,—en choisissant, élaguant, érudant? pas trop,—m'y voici*“ („У меня просили „заметки о моей жизни“. Это очень скромно „заметки“, но „о моей жизни“, это —довольно самонадеянно. Все равно, не задумываясь более, так—совсем просто, выбирая, сокращая, избегая? не слишком,—вот и я“). Относится ли вопросительный знак и с ним ответ „*pas trop*“ („не слишком“) только к „*érudant*“ („избегая“), к „*élaguant*“ и „*érudant*“ („сокращая и избегая“)? или ко всем трем словам? Знает ли это сам Верлен? Хочет он, чтобы читатель знал это? Да и может ли он достигнуть этого? Речь его отливает различными красками, и, кажется, что он сам находит удовольствие в этой неопределенности.

Впрочем, и люди с вполне здоровой душой могут иногда построить предложение, в котором решительно невозможно уловить его настоящее значение. Это случается, напр., когда несколько человек собираются в комиссиях или заседаниях и в „совместном“ обсуждении составляют текст постановления, публичного заявления или закона так, чтобы разноречивые желания и мнения объединились в единстве языкового выражения. Не успеет такой текст, мучительно сколоченный с помощью отречений и хитростей, появиться на свет,

как он уже нуждается в объяснениях и комментариях. Примером такого вымученного документа, компрометирующего разум человеческий, может служить т. н. Версальский мирный договор. Непосвященный человек беспомощно и недоверчиво смотрит на статьи закона, т. к. он не имеет понятия о том множестве случаев и целей, которые имелись в виду при составлении этой китайской грамоты. Даже в юридически правильных текстах имеется не одно содержание, а целая система содержаний, единство и замкнутость которой могут быть постигнуты только в результате специального изучения. В решениях и заявлениях юридически необразованного коллектива за самым гладким грамматическим выражением может скрываться целый хаос мнений. Преодоление психологической анархии и систематическая организация высказываемых мнений и является, как формально, так и по существу, главной задачей юриста. Поэтому от каждого юриста следует требовать лингвистического образования, а также чутья и опыта по отношению к несоответствиям грамматических и психологических категорий.

3. Если формальная расчлененность, развитие и культура языка имеют целью способствовать прояснению мыслей и душевных движений говорящих; если справедлива известная пословица, гласящая, что только сказанное ясно сказано по-французски, то, с другой, стороны, нет недостатка в жалобах на искажение психических содержаний в результате именно такой чрезмерной ясности. Во Франции, классической стране грамматического воспитания и языковой культуры, в конце прошлого столетия группа поэтов, под предводительством Стефана Малларме, выступила в поход против грамматики.

По их словам, грамматика, а в особенности синтактика, стремилась до сих пор только к понятности („l'intelligible“) и, руководствуясь доступностью для широких масс, задушила сокровенное содержание индивидуальной души, индивидуальное чувство („le sensible“). Эти стремления были с варварским педантизмом подхвачены миланскими футуристами, превратившими душевные потребности индивидуума в рекламное предприятие литературной клики ¹⁾.

1) Привожу основные тезисы „Технического манифеста футуристической литературы“ („Manifeste technique de la litterature futuriste“) Ф. Маринетти (Милан, 12 мая 1912 г.), ради курьеза и для того, чтобы показать, что стремление освободиться от условностей грамматики может приводить к гораздо более узким и грубым условностям:

1. Надо разрушить синтаксис и располагать существительные в случайном порядке их возникновения.

2. Надо употреблять глагол в неопределенном наклонении, чтобы он гибко приспосаблился к существительному, а не подчинял его индивидуальности наблюдающего или воображающего писателя. Только неопределенное наклонение может передать ощущение непрерывности жизни и эластичность воспринимающей ее интуиции.

3. Надо упразднить прилагательное, чтобы изолированное существительное сохранило свой существенный колорит. Прилагательное, несущее в себе принцип нюансировки, несоместимо с нашим динамическим видением, так как оно предполагает остановку, раздумье.

4. Надо упразднить наречие, эту старую брешь, которая скрепляет слова друг с другом. Наречие придает предложению утомительное однообразие тона.

5. У каждого существительного должен быть двойник, т. е. за существительным должно следовать (без каких бы то ни было связок) другое существительное, с которым оно связано аналогией, наприм., „homme - torpilleur“, „femme-rade“ и т. д.

6. Конец знакам препинания. После упразднения прилагательных, наречий, связок, знаки препинания уничто-

Но эта модная гримаса не должна вводить нас в заблуждение относительно того, что футуристы языка существовали во все времена, и что суть этого явления заключается ни в чем ином, как в восстановлении равновесия между грамматической структурой и душевным мнением—в пользу этого последнего.

Грамматические формы всегда коренятся в языковом навыке всего коллектива и не могут поэтому приспособляться ко всем импульсам, настроениям и потребностям отдельной личности. Везде, где в языке выработался твердый навык, т. е. грамматическое правило, скрывается для личности возможность конфликта, и возвышается стена, за которой таится все то, чего в данное время на данном языке нельзя сказать:—словно сказочный лес, полный зачарованных принцесс, ожидающих избавления от волшебного сна. Поэтому каждый человек, возвышающийся над средним уровнем, чувствует, в зависимости от особого направления своих психических устремлений, нечто стеснительное в языке сво-

жаются сами собой в изменчивой непрерывности живого стня, творящего себя заново, без абсурдных остановок на запятых и на точках. Для подчеркивания некоторых движений и указания их направления будут применяться математические знаки $\times + : - = > <$ и музыкальные знаки.

9. Для того, чтобы охватить и уловить все самое изменчивое и неуловимое в материи, надо создать тесные сети образов или аналогии и забрасывать их в таинственное море явлений.

10. Так как всякий порядок неизбежно является результатом расчетливого рассудка, надо сочетать образы, располагая их в максимальном беспорядке.

11..... После свободного стиха, мы, наконец, видим освобождение слов... и т. д.

его народа или в языке вообще. Художественному темпераменту, который хотел бы предаться всем импульсам мгновения, язык представляется однообразным и застывшим; жизнерадостному человеку он представляется слишком абстрактным; философскому уму мыслителя — изменчивым, ненадежным, обманчивым и слишком образным; благочестивый человек в своем экстазе всегда найдет его недостаточно темным и неопределенным, практик — недостаточно кратким и выразительным, человек чувствительный — недостаточно тонким и дифференцированным, добросовестный — недостаточно ясным, обманщик — не настолько двусмысленным, как ему бы хотелось. Существуют даже такие утомленные и разочарованные люди, которым язык представляется слишком богатым в сравнении с жизнью, как видно из новеллы Томаса Манна „Разочарование“: „Энтузиасты повторяли мне, будто язык слишком беден, так беден—нет, милостивый государь! Язык, думается мне, слишком богат, чрезмерно богат по сравнению с бедностью и ограниченностью жизни. Страдание имеет границы: физическое страдание в потере чувств, душевное в отупении, не иначе бывает и со счастьем! Но потребность общения между людьми создала такие звуки, которые обольщают нас лживой надеждой переступить через эти границы. Или это черта, присущая мне одному? Или только меня охватывает дрожь при звуке некоторых слов, пробуждающих во мне предчувствие переживаний, которых нет на свете?“ Словом, я не знаю в пределах человеческой психологии ни одного формального качества, недостаток которого в данном языке не вызывал бы жалобу у когонибудь из его более требовательных

сынов, не знаю также ни одного такого свойства, которое, с некоторой долей субъективной правоты, не подвергалось бы порицанию, как лишнее или мешающее.

Многосторонние, часто противоположные требования отдельных индивидуумов к языковой форме взаимно нейтрализуются и уравнивают друг друга, что дает грамматической структуре ту устойчивость и то подвижное равновесие, которое они постоянно и равномерно стремятся нарушить. Грамматический порядок держится, так сказать, всесторонностью конфликтов с душевными мнениями, подобно дурному правительству, которое держится у власти в силу некоторого недовольства всех партий без исключения. В сомнительных случаях он, конечно, следует за большинством. Фактически он существует только благодаря тому, что в противовес требованиям отдельных личностей отстаивает потребности коллектива. Поэтому, во всех случаях, когда улаживаются несоответствия между грамматическими и психологическими категориями, в случае победы грамматики утверждается правило, в случае победы психологии — исключение или стилистический единичный случай. Например, слово „*Mädchen*“ (девушка), которое по-немецки принадлежит, в качестве уменьшительного, к грамматическому среднему роду, вызывает в известных психологических контекстах представление о женственности, вследствие чего возникает несоответствие, которое, будучи устранено в пользу психологии, приводит к такому обороту, как напр. „*die hässlichste meiner Kammermädchen*“ (Виланд). Возможно, что в силу повторения таких оборотов грамматический род слова „*Kammermädchen*“ (горничная) в конце кон-

цов изменится из среднего в женский. В отношении слова „*Fräulein*“ (барышня) уже давно наблюдается такой же процесс; в настоящее время приходится слышать „*die Fräulein Meier*“ почти так же часто, как „*das Fräulein Meier*“. Во французском слове *le guide* (проводник) из первоначального *guida* (женского рода) этот процесс завершился, и мужеский род, бывший раньше психологическим единичным случаем, превратился в грамматическое правило. Словом, везде, где в ходе развития языка наступают изменения в пользу психологической категории, можно говорить о футуристической затее, пока эти изменения поддерживаются меньшинством, и пока они не санкционированы большинством или всем коллективом, т. е. грамматикой. Но в таких случаях это происходит без ясно выраженного намерения, инстинктивно и втихомолку, тогда как миланские футуристы поднимают по этому поводу большой шум и берут психологическую категорию под свою опеку. Футуристы насилуют самый свободный и подвижный элемент языка—психическое устремление и языковой импульс индивидуума. Тем самым они достигли вершины языкового педантизма, в котором романские народы всегда играли руководящую роль.

4. Наконец, случается, что грамматический порядок в языке, помимо указанных конфликтов с психологическими потребностями отдельных личностей, впадает в противоречие с самим собой. Примером такого положения может в значительной степени служить старо-французский язык. Ему, как, впрочем, и всякому литературному языку в начальный период существования, недоставало формальной последовательности. Напр., правила согласования были

неустойчивы ¹⁾). Каждый говорящий должен был или мог сам выходить из положения, как умел. Побуждение к противоречию со смыслом исходило скорее от языка, как такового, а не от особых психических потребностей отдельной личности, противопоставляющих себя языку, как в предыдущем случае. Старо-французская, древне-верхне-немецкая, старо-испанская письменность и т. д. полны таких противоречий; но не потому, что писателями были сильные личности, а потому, что формы были еще недостаточно твердыми для строго грамматических конструкций, другими словами—литературное и языковое общение не имели еще организованных форм. Как часто, напр., в старо-французской речи приходится угадывать подлежащее из контекста, когда оно не носит особого ударения; как часто подчиненные предложения еще не отличаются по форме от сочиненных. Царит отчаянная борьба между конкурирующими конструкциями, различными, но сходными, так что языковед и стилист оказывается в весьма затруднительном положении, когда ему приходится решать, объяснять ли ту или иную вольность как небрежность, как психологическую конструкцию или как идиоматизм ²⁾).

¹⁾ Можно было выбирать между „*sovent le vidrent*“ или „*vidret li pedre et la medre*“, между „*m'amistet et mon gret en avez perdu*“ или „*perduz*“, „*de ces paroles que vous avez ci dit*“ или „*dites*“,

²⁾ Напр., Мари де Франс пишет:

„*A meint en est si avenu*

cum a l'asne ki fu batu“ вместо „*batuz*“.

Ориентируется ли она при этом мысленно на активную конструкцию, напр.: *cum a l'asne qu'on a batu*, или на сокращенную: *cum a l'asne batu*, или же двухпадежная система уже расшатана в ее сознании, если она грешит против своего языкового чутья в интересах рифмы?

Этим, повидимому, исчерпываются типические случаи несоответствия между психологическими и грамматическими категориями. В основе всех их лежит пессимистическая концепция—предполагается тот или иной недостаток: в первом случае говорящий не может справиться с грамматикой; во втором—он не может уяснить себе свое психическое устремление; в третьем—язык, как таковой, оказывается недостаточно гибким для выражения индивидуальных психических устремлений; наконец, в четвертом—языку недостает формального единства и крепости. Недостаточность относится то к области грамматики, то к области психологии; притом она усматривается либо в отдельных личностях, либо в самом языке. Разумеется, всегда возможны пограничные случаи и могут наблюдаться явления переходного характера. Во всяком случае исключенной кажется возможность оптимистического толкования рассмотренных несоответствий. И все же необходимо попытаться наметить и такую возможность.

Несомненно, что случаи несоответствия между душевным мнением и языковым выражением, даже когда они вызываются неловкостью говорящего и должны рассматриваться, как простые ошибки, могут обладать своеобразной прелестью. Они действуют, как глупость или наивность: они вызывают смех. Иногда они производят и тягостное впечатление. Каково бы ни было действие, оно во всяком случае было ненамеренное (это входит в понятие ошибки или промаха), и если оно имеет успех, то это—успех случайный. Ребенок, наивный человек, легкомысленный болтун часто имеет такой „успех“ в своей языковой „деятельности“. Жизнеописание

Челлини может служить и в этом отношении хорошим примером. Челлини никоим образом не стремился к своему литературному „успеху наивности“. Напротив, он даже хотел избежать его. Смутно чувствуя свои натянутые отношения с литературным языком, он передал рукопись своего „Жизнеописания“ на просмотр грамматiku Бенедетто Варки. Но последний не решился уничтожить свежие порывы и занимательные языковые нелепости этого необузданного человека и оставил их в полной неприкосновенности („in cotesto puro modo“). Он чувствовал, что грамматическая правильность литературного языка не подошла бы к самобытной натуре Бенвенуто и к его общественному положению. Действительно, если не прямо, то косвенно все неправильности языка Челлини заложены в его душевном мнении и именно поэтому самобытны. Мысль, что он, неотесанный ювелир, признан стать литературной личностью, вызвала к жизни его автобиографию. Приходится улыбаться, наблюдая стремительные порывы его горделивого самосознания и те отдельные промахи вульгаризма и идиоматизма, которые при этом бьют ключем. И то и другое явление психологически связаны, независимо от того, знал и хотел ли этого сам Челлини, или нет. Во всяком случае, душевное мнение, порождающее языковое выражение, нельзя просто приравнять сознательным намерениям говорящего. Своим душевным мнением Челлини доставил нам наслаждение, которое вряд ли желал нам доставить, а именно: наслаждение эстетическое. Везде, где грамматика оставляет его без защиты, его спасает эстетика. Сквозь прорехи его языкового одеяния сверкает стихийная сила его душевной подвижности.

Отсюда видно: то, что с точки зрения языка является ошибкой, может, если оно возникает из самобытной природы, иметь художественную ценность; в искусстве господствует право личности, в грамматике — право коллектива. Может ли быть, чтобы этими возможностями не воспользовались еще хитрые и жадные до успеха служители искусства? За наивными, непреднамеренными эффектами по пятам следуют точно рассчитанные приемы. Всевозможные нарушения традиционного и правильного построения предложений — эллипсы, анаколуфы, плеоназмы, инверсии и перестановки — испытываются усердными служителями искусства с точки зрения их риторического воздействия и рекомендуются в учебниках стилистики. Тем самым открывается художественная ценность, т. е. возможность художественного использования некоторых несоответствий между грамматической и психологической формой языка. То, что ранее казалось недостатком или промахом, становится теперь преимуществом и художественным приемом.

При этом, однако, оказывается, что художественное владение языком, мастерство стиля требует наличности отчетливого несоответствия между грамматическими и психологическими категориями: языковые навыки общества должны быть достаточно ясными, прочными и единообразными, чтобы речь отдельного индивидуума на этом фоне могла заметным образом выделяться выразительными личными чертами. Народные языки средневековья почти не допускают индивидуального искусства стиля, потому что в них почти еще нет общеобязательной грамматики. Прочувствованный пафос Расина или капризная, грациозная фамильярность Лафонтена возможны

лишь в такую эпоху и в таком обществе, где Во-
жела стоит на страже грамматической ортодоксаль-
ности. Примером может служить т. наз. „несоб-
ственная косвенная речь“: „*Sie hatte, strafe
sie Gott, niemals eine schönere Braut gesehen*“. („Она,
накажи ее бог, никогда не видела более красивой
невесты!“) вместо: „*Sie sagte, sie habe*“ и т. д.
(„Она сказала, что никогда...“). Такое построение
является действенным стилистическим приемом по-
вествовательного искусства, с помощью которого
автор и читатель проникают в индивидуальный ха-
рактер и настроение действующих лиц повествова-
ния ¹⁾. Но прием этот может иметь такое действие
только там, где строго различается косвенная и
прямая речь. В средневековых языках, еще не ува-
жающих кавычек, несобственная косвенная речь
должна производить впечатление случайного или не-
брежного оборота речи, а не выразительного при-
ема сознательного словесного искусства. Так одна
и та же синтаксическая форма является, в зависи-
мости от общих грамматических условий эпохи, то
в пессимистическом освещении, как обмолвка, то
в оптимистическом, как выразительный художествен-
ный прием.

Вопрос о том, что в языке своеобразно и ценно
в душевном и художественном отношении, может
быть разрешен с лингвистической точки зрения

¹⁾ Ср. Bally, Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 4, Heidelberg 1912, стр. 549 сл., и E. Lerch, *ibidem* Bd. 6, 1914, стр. 470 сл. К этому недавно прибавились два прекрасных специальных исследования: E. Lorck, „Die erlebte Rede“, Heidelberg 1921, и Gertraud Lerch, „Die uneigentlich direkte Rede“, в книге „Jdealistische Neuphilologie“, Heidelberg 1922 стр. 107 сл.

только в том случае, если известно, какие формы речи являются общеупотребительными, какие основаны на традиции, какие безусловно обязательны. Установление этого простого соотношения позволяет нам объединить пессимистическое понимание грамматико-психологических несоответствий с оптимистическими.

Здесь уместно окинуть взглядом другие, несинтаксические формы языка, которые могут еще яснее показать нам различные частности этого основного положения.

В фонетике, напр., в силу аналогичного взаимодействия, отдельные звуки могут выполнять то грамматические, то психологические, или, вернее, формальные и семантические функции. И в этом случае речь идет о взаимодействии этих двух областей, а не о дуализме. Не следует поэтому думать, что семантическая функция враждебна форме или бесформенна, и что формальная лишена значения или бессмысленна. Но, конечно, формальной функции свойственна сравнительная бедность значения, удаленность от значения, а семантической функции — сравнительная удаленность от формы. Так, напр., можно считать далекими, хотя и не навсегда исключенными из формальной сферы новонемецкого литературного языка, все те звуки, которые не входят в звуковую систему этого языка, установленную фонетикой; иными словами — все те звуки, которые человек при желании может произвести своими органами речи, напр. английское *th*, или средне-верхне-немецкий дифтонг *ou*, или губное *R*. Из этих трех звуков *ou* сравнительно ближе к немецкой звуковой системе, поскольку оно принадлежало к ней несколько столетий тому

назад и еще продолжает существовать в диалектах; губное *R* сравнительно наиболее далекий для нее звук. Оно вообще не входит в систему ни одного европейского языка, кроме финского. Но именно эта отдаленность делает звук *R* особо пригодным для того, чтобы при известных условиях стать носителем некоторых семантических функций. Он превратился в нечто вроде междузязыкового звукового жеста. „В качестве междометия он нередко встречается, как выражение того неприятного состояния, которое вызывается как теплом (обычно в слабой форме), так и холодом (в более сильной форме). Он может употребляться также как знак отвращения и презрения; в этих случаях звук бывает глухим. Самую большую роль он, однако, играет в качестве сигнала для лошадей, в значении „Стой“ (в этих случаях он часто бывает звонким); в книгах он обычно пишется *prrr*, хотя ему не предшествует и вовсе не должно предшествовать настоящее „*p*“¹⁾). Итак, этот губной звук относится в новонемецком языке не к грамматической, а к психологической категории, — в то время как другие звуки выступают попеременно то тут, то там, а иные, как *p*, *t*, *k* выполняют сравнительно постоянные функции, неразрывно связанные с грамматической категорией.

На переменных звуках можно особенно ясно проследить игру грамматико-психологических несоответствий. К их числу относятся, прежде всего, гласные. В голосе естественнее всего выражается душевное настроение. Какое разнообразие длитель-

¹⁾ O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik, 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1913, стр. 15.

ности, силы, высоты и тембра, т. е. какое обилие семантических акцентов возможно при произнесении звуков *a, e, i, o, u*, как бы точно ни было их грамматико-фонетическое описание! Так, может видоизменяться *u* в „*Mutter*“ (мать), *i* в „*Liebste*“ (любимая), в зависимости от душевного мнения говорящего. Для проникновенного актера здесь даже в рамках правильного сценического произношения остается огромный диапазон семантических возможностей. А если актер даже вздумает при случае расширить этот диапазон за счет правильности и, например, превратить ради особой выразительности „узкое“ *i* в *Liebste* в „широкое“ — кто станет порицать его за это однократное грамматико-психологическое несоответствие? Напротив, именно те слушатели, которые более всего привыкли к правильным формам, сумеют уловить психологический оттенок и получат от него наслаждение. — Конечно, в этом случае нельзя было бы говорить о фонетическом переходе (в историко-грамматическом значении этого слова) от „узкого“ *i* к „широкому“ или от „закрытого“ к „открытому“; но налицо была единичная, индивидуальная инициатива такого перехода притом, вызванная душевными, лирическими, художественными потребностями.

Другое дело осуществление такого перехода. Исполнительная власть принадлежит в таких вопросах массе, т. е. коллективу говорящих. У массы, правда, переход совершается бессознательно и, по существу, механически. Здесь уместно пессимистическое толкование, в особенности потому, что исполнительная власть фонетических переходов санкционирует задним числом не смелые и гениальные,

а скорее — наиболее обыденные и банальные из бесконечного числа личных инициатив. Для грамматики фонетический переход представляется суммой мельчайших неосознанных и механических несоответствий между произнесенным и услышанным словом: для психолога он представляется суммой психически значительных и лингвистически выразительных различий настроения; при чем надо оговориться, что настроения и значения, как таковые, не могут суммироваться. Они представляют собой нечто качественное, и в повседневной смене разговоров одна оригинальная инициатива вытесняется другой и третьей, пока из трупов и продуктов тления многих тысяч миллионов языковых цветов и ростков постепенно не образуется та равномерная торфяная почва, исследованием которой занимается историческая грамматика ¹⁾.

В ритме языка также можно различать формальные и семантические стороны. В этой области особенно легко установить соотносительность психологических и формальных элементов и проследить их взаимодействие от самых общих фактов к явлениям отдельного языка, далее — к типическим признакам стиля отдельной эпохи и, наконец, к индивидуальному стилю, вплоть до интимно-личных импульсов душевного мгновения. Наиболее общим формальным законом, который действует в известном смысле во всех специфически ритмических

¹⁾ В этом психологическом смысле я назвал 19 лет тому назад семантический или смысловой акцент живой причиной фонетических изменений („*Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*“ 1904 и „*Sprache als Schöpfung und Entwicklung*“ 1905), что вызвало тогда горячие возражения.

и стихотворных размерах, является чередование повышения и понижения. С сравнительной закономерностью он применим и к романскому, в том числе и к старо-французскому стиху, в котором это чередование осуществляется во всяком случае в более чистом виде, чем в ново-французском языке;

Jssi avint qu'en un pastiz
ot grant cumpaigne de berbitz.
Uns bris s'alot od sa muillier
par mi le champ esbaneier.

Но уже в следующих стихах это скандирование повышений и понижений прерывается; в местах, где формально следовало ожидать понижений, вздымаются ударные слоги, носители сильных акцентов:

Les berbiz senz garde trova:
une en ocist, si l'en porta.

Овцы без пастуха и та из них, которая погибает, подчеркнуты ритмическим несоответствием и неожиданностью; в басню, начавшуюся в мирном тоне, вторгается драматическое оживление. Мари де Франс—ей принадлежит это стихотворение—могла бы без затруднения, даже с большей гладкостью в синтаксическом отношении, сохранить правильный ритм, переставив слова:

Senz garde les berbiz trova,
ocist en une et l'en porta.

Так как она этого не сделала, то не подлежит никакому сомнению ее стремление перейти от формальной ритмизации к ритмизации более выразительной в семантическом и психологическом отношении, причем остается открытым вопрос, создала ли она это стремление сама, или нет.

С того момента, однако, когда поэт начинает стремиться уже сознательно к осуществлению смыслового ритма, этот новый ритм тотчас же изменяется под влиянием привычки и упражнения или в силу определенного намерения и догмы, отвердевая в виде общего типа или схемы. Новый закон, в свою очередь, может вызывать психологические исключения, „вольности“ или варианты, из которых самые излюбленные и употребительные точно также превращаются со временем в формулу. Так из классического александрийского стиха вырастает во Франции романтический; вообще, на основании этого закона эволюции, всякая история стихотворных размеров, стремящаяся быть научной и сохранять живую связь с поэзией, должна пониматься как постоянное чередование формализации и психологизации.

Не иначе обстоит дело с мелодикой речи, изучение которой сделало большие успехи, благодаря Эдуарду Сиверсу. Сиверс установил, что Гете при сочинении первоначальной редакции „Фауста“ имел в виду для личности Фауста более или менее твердую мелодию, формальным признаком которой было „низкое окончание“, т. е. отчетливое стремление закончить каждый стих низкой нотой, напр.: „*Da steh'ich nun, ich a'rmer To. r... O sähst du, voller Mo. ndenschei. n... Weh! steck ich in dem Ke. rker no. ch?*“ и т. д. ¹⁾ Эта склонность к низкому окончанию, по словам Сиверса, проходит в первоначальной редакции „Фауста“ через все речи Фауста; она не может считаться случайностью

¹⁾ E. Sievers. Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912, стр. 69.

уже потому, что кроме Фауста низкие окончания свойственны только Валентину; остальные действующие лица отдают предпочтение высоким окончаниям, за исключением Мефистофеля, для которого характерно беспокойное чередование высоких и низких окончаний.—Когда Гете снова принялся за работу над „Фаустом“, он, по мнению Сиверса, забыл об этой системе распределения окончаний и разрушил ее переработкой. В новой редакции стих „*Hab nun, ach, die Philosophie.*“ (с низким окончанием) заменен стихом „*Habe nun, ach! Philosophie.*“ (с высоким окончанием) и т. д.

Другими словами—старая схема, бывшая вначале психологическим фактом, в процессе работы затвердела или сузилась до степени формального закона (при чем Гете, вероятно, несколько не догадывался об этом); зрелый поэт не мог применять ее к своей расширенной концепции и разбил ее новыми психологическими схемами.

Для установления типичной для данного поэта (или прозаика), т. е. формальной, мелодии Сиверс пользуется экспериментом, или, как он сам говорит, „массовым исследованием, направленным на отношение по возможности различных читателей к одному и тому же тексту“.

„Массовые реакции дают в большинстве сравнительно простых случаев столь сходные результаты в отношении типа мелодизации, что возможные сомнения в „правильности“ толкования текста отпадают сами собой. В более трудных случаях, в особенности, когда дело касается интерпретации художественных элементов или настроения, наблюдаются иногда значительные различия. Как же быть в этих случаях? Кто прав?“

„Существует два основных, внутренне очень различных класса читателей; в частных случаях они, конечно, могут соединяться друг с другом многочисленными промежуточными ступенями. Я называю их для краткости „авторскими чтецами“ и „самостоятельными чтецами“... Типичный „авторский чтец“ встречается чаще всего среди лиц, не обладающих художественным образованием. От автора он ничего не ожидает, он только следует за ним. Он инстинктивно, сам не зная почему и зачем, так сказать, принудительно реагирует на мелодические раздражения, которые находит в своих текстах, в соответствии с привычной для него системой повышений и понижений, фразовых кадансов и т. д. Поэтому различные читатели этого типа обычно воспроизводят один и тот же предлагаемый им текст с поразительно одинаковой мелодизацией“ (ib., 82 сл.).

Таким представляется Сиверсу хороший, годный для анализа чтец. Совершенно иным бывает типичный „самостоятельный чтец“: он субъективен, своеправен, он хочет сам все лучше знать; в особо неизлечимых случаях это происходит оттого, что у него есть отчасти критическое, отчасти художественное образование, а иногда то и другое вместе, благодаря чему он становится негодным и даже опасным для массового исследования.

Ясно, что эта оценка „авторских“ и „самостоятельных“ чтецов должна замениться противоположной, если мы перестанем искать типичного и формального и, вместо той мелодической шарманки, которую каждый из нас носит в груди, захотим исследовать субъективный и специфически психологический момент. Кто переходит от массового ис-

следования к изучению индивидуальной психики, тому нужен „самостоятельный чтец“, вернее, он сам и только он один должен стать для себя „самостоятельным чтецом“.

И здесь мы видим то же соотношение пессимизма и оптимизма в изучении и оценке несоответствий между формальными и психическими факторами языковой жизни.

Сходные наблюдения пришлось бы сделать при исследовании развития значений слов. Известное различие узуальных и окказиональных значений, плодотворность которого в семасиологии неоднократно подтверждалось, основано на том же принципе грамматико-психологического образования понятий.

Быть может, не столь убедительным, но не менее бесспорным, является то обстоятельство, что история письма, напр., возникновение каролингского минускульного шрифта, готического шрифта, ренессансной антиквы, должно быть понято также, как результат изменчивого соотношения между формальной и школьной традицией, с одной стороны, и индивидуальными мотивами психических устремлений, с другой. Конечно, пока палеография считается преимущественно вспомогательной наукой, она едва ли может осознать своеобразие своих психологических или, тем более, эстетических задач ¹⁾.

¹⁾ Почетное место среди немногих исследователей, стремившихся придать палеографии значение самостоятельной науки, следует отвести Людвигу Траубе. Цель и результаты его труда „*Nomina sacra*“ (1907) настолько естественно согласуются с нашими рассуждениями, что мы можем ограничиться приведением нескольких заключительных фраз автора: „Особый вид сокращенного написа-

Для наших целей нет надобности в дальнейшем приведении частных случаев из отдельных наук. Вопрос, который мы вначале не хотели решить— является ли соответствие между душевным мнением и языковым выражением эмпирическим фактом, естественным законом или далеким идеалом, как нам кажется, разъяснился.

Оно, очевидно, является фактом постольку, поскольку члены языкового коллектива на практике удовлетворительно объясняются друг с другом, не смущаясь бесчисленными мелкими недоразумениями, которые они едва замечают.

Естественным законом или нормой соответствие является постольку, поскольку несоответствия, как мы видели, объясняются, как заблуждения, случай-

ния, который мы называем контракцией, возник в Египте, вследствие стремления евреев, писавших по гречески, одновременно выделить и скрыть имя Бога. Другие греко-еврейские и греко-христианские круги просоединили к этому обычай выделять таким способом целый ряд священных имен. Из экземпляров греческого Нового Завета... латиняне, копты, готы и армяне переняли ряд этих введенных греками „священных имен“. Они еще сохранили полное понимание основного сакрального значения или, во всяком случае, необходимости графического соответствия их подражаний с неприкосновенным в этом отношении подлинником“. О средневековых латинских рукописях можно сказать, „что в VIII и IX столетиях в Ирландии, Англии, Германии и Франции уже не понимали сакрального значения контракции. Постепенно, по аналогии с первыми „священными именами“, а затем и по аналогии с теми формами, которые сами, по своему происхождению, должны рассматриваться как аналогически, возникли многочисленные сокращенные написания, затрудняющие чтение средневековых латинских рукописей; некритическое перечисление этих написаний составляет, можно сказать, содержание палеографии в том виде, как она обычно преподается“.

ности, недостатки и плоды душевных болезней или расстройств.

Идеалом оно не является постольку, поскольку именно более тонкое искусство языка требует для своего процветания некоторой противоположности или несоответствия между грамматическими и психологическими категориями, между традиционными и самобытными формами выражения.

Поэтому полное, без остатка, соответствие может, в лучшем случае, мыслиться, как далекий идеал, выходящий за пределы исторически данных языков. В самом деле, стремиться к нему означало бы оторваться от языковой почвы, и притом в двух различных направлениях: или в смысле безусловного подчинения психического и индивидуального момента формальному и общему, т. е. в направлении к абсолютной надъязыковой грамматике; или же в смысле растворения всего формального и типического в таинственном устремлении вдохновенной личности, т. е. в направлении к сверхъязыковому, независимому от техники слова словесному искусству.

Однако, не существует ни абсолютной грамматики, ни абсолютного словесного искусства, которые могли бы когда-нибудь достигнуть этой цели; по крайней мере, достигнув ее, они уже не называются более грамматикой и словесным искусством. Полное устранение несоответствий в пользу общего и безусловно правильного выражения достигается лишь по ту сторону языка и его навыков—в математике. Здесь, напр., числовая величина 100 может быть выражена бесконечно большим количеством способов, как $50 + 50$, 4×25 , $700 - 600$ и т. д., и каждому из этих выражений

в точности соответствует определенный, не допускающий различных толкований, смысл. Математическое выражение обгоняет языковое и может, в случае необходимости, совершенно обойтись без изображения словами. Первым, кто увидел в математике мышление, происходящее из языка, но преодолевающее его, был, повидимому, Декарт.

Полное устранение несоответствий в пользу неповторимого индивидуального душевного мнения, которое само из себя создает свое выражение, осуществляется также лишь по ту сторону, или если угодно, по сию сторону языка в обычном смысле слова: оно осуществляется фантазией. Только художник, обладающий сильной фантазией, способен создать то выражение, которое в неискаженном виде передает его подлинное душевное мнение. Поэтому, если это оказывается необходимым, он эманципируется от своего языкового коллектива и ищет выразительных средств выше слова или ниже слова: в звуках, мелодиях, ритмах, красках, линиях, образах, жестах, танцах и т. д. Первым, кто понял это фантастическое, нематематическое мышление, как силу, которая в своем действии может одинаково и творить язык, и уничтожать и преодолевать его, был, повидимому, антагонист Декарта—Джамбаттиста Вико. В то время, как Декарт только наметил, но не построил свою философию языка на математических началах, Вико создал обширную систему философии языка—на основе фантазии. Он рассказывает о том, что до словесных языков уже существовал другой язык: „немой язык знаков и предметов, имеющих существенную связь с идеями“, „язык героических эмблем, уподоблений, сравнений, образов, метафор

и описаний“, и что лишь после этого явился грамматический словесный язык, „человеческий язык слов, условно принятых людьми“. Многие в этих историко-философских построениях, может быть, произвольно и натянуто, но открытие, которое сам Вико считал итогом своей жизненной работы и ключом ко всей своей философии, остается: это — открытие фантазии, как психологического жизненного принципа языка.

Трудно думать, что наряду с этим грамматика или, тем более, математика является его вторым жизненным принципом. После того, как мы убедились, что грамматические формы представляют собой всегда не что иное, как отвердевшие, превратившиеся в правило и лишенные подвижности психологические формы, мы можем видеть в грамматике только силу укрощения и дисциплины, которая обуздывает божественную фантазию для повседневных потребностей будничной жизни. Что же касается математики, то следует остерегаться определять ее сущность на основании этих лингвистических размышлений.

Можно сказать только одно: наш обычный разговорный язык, в силу присущих ему колебаний и несоответствий грамматико-психологического характера, находится в состоянии подвижного равновесия между идеалами математической и фантастической гармонии и в непрерывном движении, которое мы называем эволюцией.

„Über grammatische und psychologische Sprachformen“ (Karl Vossler „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie“, München 1923).

Перевод Б. А. Ильиша.

СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО И НАУКА О ЯЗЫКЕ

Как ни странно, однако, это так: словесному искусству уделялось до сих пор сравнительно мало внимания в науке о языке. Обычно оно представляется ведению исследователей историко-литературных или эстетических проблем. Легкие и неумовимые эффекты художественного оформления слов отскакивали от историко-грамматической брони лингвиста. У заурядного филолога лежит в крови известная отчужденность и даже враждебность по отношению к искусству: элемент игры, присущий всякому искусству, ощущается, повидимому, как нечто несовместимое с серьезностью научного подхода — точка зрения, без сомнения ошибочная по отношению к такому предмету рассмотрения, как язык, который, играя, способен достигать художественной действительности. Что касается историков литературы, то, хотя в большинстве случаев они не лишены умения охарактеризовать индивидуальный стиль писателя, все же от их внимания обычно ускользает анализ языковых его особенностей, и они не идут дальше общих впечатлений, не пытаются подтвердить их специальными языковыми примерами. Историки литературы страдают таким образом

недостатком образования лингвистического, лингвисты—эстетического, от чего в равной мере страдает исследование стиля, находящееся на границе этих дисциплин. Слова Лессинга („Письма о литературе“, III, 18) и сейчас еще применимы с известными оговорками, если под „людьми со вкусом“ („schöne Geister“) понимать литераторов, под „учеными“ („Gelehrte“) — лингвистов: „Люди со вкусом у нас редко бывают учеными, ученые наши редко бывают людьми со вкусом. У одних отсутствует стремление к чтению, разысканиям, собиранию материала, словом—к работе; другие, напротив, довольствуются только этим. Одним не хватает материала, другим—умения его оформить“. Результатом взаимной отчужденности наук о литературе и языке является то обстоятельство, что литературные памятники обычно исследуются лингвистами единственно с точки зрения их лингвистической, историко-документальной ценности 1); поэтому в университетах лингвистические занятия ведутся лишь по древним памятникам или диалектическим текстам, т. е. изучаются языковые формы, отступающие, напр., от современного французского литературного языка—между тем как у В. Гюго или у когонибудь из новейших писателей лингвисту „нечего отметить“. До сих пор в Германии не исключена возможность университетских семинариев, где творения Данте, Мольера или Сервантеса являются исключительно материалом для констатирования наличности определенных историко-фонетических и морфологических фактов, между тем как от художественной стороны языка этих мастеров слова пугливо отворачиваются.

Против этого сепаратизма, представленного

в лингвистике естественно-научным уклоном, в истории литературы—направлением философско-историческим, давно уже ведется борьба, среди немецких романистов—наиболее энергично Ф о с с л е р о м. Признавая, вместе с Кроче, язык скорее выражением (Ausdruck), чем коммуникацией (Mitteilung), и сближая его с эстетикой, Фосслер всегда боролся за интерпретацию поэта из его языкового окружения, которое, во всяком случае, не менее существенно для его понимания, чем обычное биографическое окружение. Выделяя т. о. теоретически в филологии сторону словесную, словесное искусство (особенно в статье—„Язык и история литературы“, Logos, т. II), Фосслер дал также ряд практических примеров стилистической интерпретации (напр. образцовый разбор басни Лафонтэна ²). Аналогичные исследования гораздо чаще встречаются во Франции, классической стране интерпретации текстов („explications de texte“) ³) и национального чувства по отношению к стилистическим тонкостям родного языка. В истории французской литературы уже предприняли целый ряд попыток детального рассмотрения эстетической стороны в стиле отдельных писателей: так, Лансон в „Искусстве прозы“ („L'art de la prose“) намечает эволюцию художественной прозы во Франции, Мабилло в своей монографии о В. Гюго (1907) „дает атлас умственной жизни“ („atlas cérébral“) своего поэта, и, прежде всего, А. Тибодэ в своих этюдах о Маллармэ, Флобере и Морра ⁴) ищет отражения душевных явлений в языке в том направлении, которое в дальнейшем будет занимать и нас. Среди аналогичных работ в области германистики упомяну лишь О. Вальцеля и его перенесение

Вельфлиновских категорий формы с изобразительного искусства на словесное, причем они служат как бы системой координат, которые определяют положение произведения словесного искусства: в антитезе „содержимое и облик“ („Gehalt und Gestalt“) для Вальцеля „облик“ имеет более существенное значение. Напротив, Гундольфу удается, без обращения к помощи других искусств, объяснить интуитивным проникновением в своих „героев“ языковые особенности Гете, Георге, Лессинга из душевного мира этих поэтов ⁵⁾.

Настоящее положение лингвистики, как мне кажется, особенно благоприятствует обсуждению вопросов эстетики языка: мы имеем теперь достаточно фактических данных о наших культурных языках и о свойственных им навыках, чтобы иметь возможность разобраться в характере новообразований отдельных великих художников слова. Беседы с В. Воррингером уяснили мне, что смена направлений в науках об искусстве и литературе протекает в обратном направлении по сравнению с наукой о языке: в то время как первые две с самого начала исходят из рассмотрения великих творческих личностей, их стилистической „графологии“⁶⁾ или физиономики, которые восходят к эпохе романтизма, и только в настоящее время переходят к принципу „истории искусств без художников“ (Kunstgeschichte ohne Künstler ⁷⁾), т. е. к своего рода грамматике приемов художественного воздействия, — наука о языке исходила со времен романтизма от народного, сверхличного и лишь сейчас начинает уделять внимание личности и ее языку. Можно сказать, что наука об искусстве грамматизируется, наука о языке индивидуализуется. Эта

обратная последовательность периодов в истории наук объясняется особыми свойствами предметов рассмотрения: язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение, язык — явление прежде всего социального порядка, искусство — индивидуально. Лишь при той степени утонченности, какой теперь достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться как выражение, искусство — как коммуникация. Индивидуум, от которого Вельфлин стремится уйти, есть цель для Фосслера. Свои же собственные опыты я рассматриваю, как осуществление теоретических устремлений последнего. Прежде чем отдельные художники слова получили право на рассмотрение с точки зрения лингвистики, ей нужно было теоретически обосновать (или вновь открыть) художественную сторону языка. Фосслер уделяет больше внимания „речевой деятельности“ (Sprechen), чем „языку“ (Sprache); „ενεργεια“ („деятельность“) для него существенней, чем „εργον“ („предмет“), — мне же кажется достаточным перенестись в душевный мир великого художника слова, поэта, чтобы уяснить себе этот процесс языкового творчества.

Указывая в дальнейшем на некоторые из своих работ, я позволяю себе это лишь потому, что мой путь является типичным для лингвиста, впервые отважившегося подойти к словесному искусству⁸⁾. Без всякого влияния со стороны предшественников и современников, которых я или не знал совсем, или недостаточно усвоил, односторонний в своей чисто-лингвистической ориентации, я случайно забрел в неизвестную мне область художественного слова. Единственное новое, что я усматриваю в своих работах, заключается в повышенном внимании к языковым деталям, в той серьезности и систематичности, с

какой я провожу метод, частично уже намеченный в теории и проводимый на практике другими.

Уже в моей диссертации „Словообразование как стилистический прием, на примере Раблэ“ („Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais“, 1911) поставлена основная проблема: отдельные особенности стиля Раблэ рассматриваются, как выражение его манеры видеть вещи, всего его художественного направления; подобно тому, как поэзия бурлеска живет контрастом между серьезным содержанием и комической формой или наоборот, т. е. как пародия или как трагедия, так и в новообразовании Раблэ существует противоречие между серьезным корнем и комическим окончанием или наоборот (*propos torcheculatif* образованное по аналогии *speculatif; sorbonarge* = *Sorbonnet* + окончание *onagre* „дикий осел“). В этой первой работе Раблэ служит „примером“ воздействия общезыкового явления, неологизма, а его индивидуальный язык фактически стоит на втором плане; точно также и в статье „Синтактико-стилистические наблюдения над испанскими и португальскими романсами“ („Syntaktisch-stilistisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen“) ⁹⁾ главное внимание уделяется общезыковым особенностям связанного традицией поэтического жанра. В противоположность этому статья „Синтаксические достижения французских символистов“ („Die syntaktischen Errungenschaften der französischen Symbolisten“) ¹⁰⁾, которую следовало бы назвать, как правильно заметил Фосслер: „Стилистические достижения...“, посвящена индивидуальным отличиям поэтической школы. Каким волшебством эти художники слова умели оживлять самые отжившие, формальные слова!

„La ville en deuil qui dort et n'a plus de vaisseaux parmi son port“, так поет А. де Ренье, не *dans son port*, что обозначало бы слишком узкое пространственное ограничение: перед нами открывается безграничный ландшафт. То же в стихах: „Et mes pas seraient doux sur le seuil de ses portes, s'ils n'étaient pas restés le long d'une autre vie“: мы видим бесконечную улицу; или в другом примере: „Le sphynx immobile au x sable de l'en-nui“ — таинственную устремленность и движение в неподвижности. Здесь опять внутренний мир художника отражается в своеобразии его языковой выразительности: стремление к сливающимся контурам, к передаче смутных впечатлений, к символическому восприятию и поэтизации всего реального вызывает отказ от слишком конкретных, точно обозначающих место предлогов, и предпочтение, оказываемое предлогам, снимающим грани, отодвигающим в даль. В рецензии на эту статью Мейе сделал иностранцу — немецкий романист, конечно, всегда остается иностранцем — ряд обоснованных замечаний, касающихся деталей восприятия лирических качеств слова ¹¹⁾. Поэтому я решил заняться для упражнения стилистическим анализом немецких авторов, при изучении которых живое чувство родного языка могло бы оказать мне поддержку, выбирая при этом наиболее поучительных по своей ярко выраженной, а потому легко бросающейся в глаза, манере или мании писателей. Так, странное лексическое смешение, царящее у А. Керра, его пристрастие к употреблению иноязычных слов (иностраннных и диалектических) я пытался объяснить любовью к необычным сочетаниям звуков, к музыкальному элементу в языке и языках, своего рода звуковую

лирикой, и в то же время импрессионистической манерой Керра, для которого с описываемыми впечатлениями внешней обстановки неразрывно сочетаются слова, характерные для этой обстановки (напр. — южно-немецкий пейзаж с южно-немецким диалектом ¹²). В 1919 г. я полагал, что мне удастся разгадать загадку, которую ставит перед читателем гротескное искусство образов и слов Х. Моргенштерна, указав, что словесные мифы последнего („*Ost-und Westküsten, Werwolf, Zwölfant, Gingganz, Zwi*)—не заоблачные фантазии, но выражение известного взгляда на мир: прозренья непознаваемости вещей, перед которой язык со своими мифами и легендами вечно задергивает завесу (ср. слова Фрица Маутнера о „змеином навождении языка“). Отчего же самому поэту не извлекать мифов из слов языка? Предположенное мною теоретически соприкосновение Моргенштерна с Маутнером было установлено, как фактическое влияние, изданием посмертного произведения Моргенштерна „Ступени“ („*Stufen*“). Свое исследование о Моргенштерне я объединил с аналогичной работой германиста Г. Шпербера, посвященной не менее гротескному Мейринку, в книге программного характера под заглавием „Мотив и слово“ („*Motiv und Wort*“): при этом под „мотивом“ понимается все внесловесное, создание фабулы, персонажей и т. д., причем делается попытка установить строгий параллелизм между „мотивом“ и „словом“, параллелизм, который коренится, в конце концов, в психике поэта, одинаково определяющей подбор слов и тематического материала. „Мотивом“ может быть мирозерцание—уже Векслер в книге „Мирозерцание и художественное творчество“ („*Weltanschauung und*

Kunstschaffen“) устанавливает аналогичный параллелизм у Мольера и В. Гюго; „мотивом“ может быть и чисто-чувственная реакция на мир, „чувствительность“ поэта: Шпербер устанавливает, напр., несомненно под влиянием Фрейда, аффективную окраску комплекса представлений удушия, удавления, вампиризма у Мейринка, что опять таки, по свидетельству Иос. Кернера, вполне соответствует биографическим данным. Поэтому не только в мотивах этого писателя, но также и в языке, в выборе метафор, мы встречаемся с представлениями удушия, удавления и вампиризма в таких местах, где это вовсе не требуется сюжетом (напр., сравнение галстука со змеей, обвинившейся вокруг шеи). Таким образом этот комплекс' обладает поразительной стойкостью и распространяется за свои первоначальные пределы. Мотив и слово развиваются параллельно: любимые слова поэта порождают излюбленные мотивы и обратно ¹³). Сходным образом я показал в своих исследованиях об Анри Барбюссе (1920), что этот пацифист и противник кровопролития исходит из сексуально-подчеркнутых представлений крови, так что, грубо выражаясь, черты „садизма“ проходят через все произведения этого писателя, а потому в его языке слова „рана“, „кровь“ и слова „рот“, „vulva“ — „консоциированы“ — применяя термин, предложенный Шпербером в его „Введении в семантику“ („Einführung in die Bedeutungslehre“, 1923). В своей работе „Унанимизм Ж. Ромэна в зеркале его языка“ (Arch. roman. 1924) я указал на то, что встречающиеся у этого писателя так часто „неопрятные образы“, на которые в свое время обратил внимание Г. Гейсс (обозначения обмена веществ: есть, пить, сосать,—по-

теть, плевать, харкать; напр., „*La salle le pondit comme un oeuf*“ — о лице, удаляющемся из зала) являются точным отражением его взгляда на групповые организмы, коллективы, которые принимают в себя, или выталкивают из себя, как пищу, единичные особи. Мне кажется, для понимания автора не может быть сделано решительно ничего, если подходить к таким метафорам с моральным или эстетическим осуждением. Е. Лерх называет, напр., Барбюсса „саддистом, полным сознания своей виновности“¹⁴). Задача заключается в том, чтобы доказать обусловленность избранного образа особым психическим предрасположением писателя, начертать „атлас его умственной жизни“: кто видел в парижском музее В. Гюго рисунки этого поэта, сделанные чернилами и молоком, тот убедится, что для В. Гюго невозможен иной стиль, чем построенное на антитезе. Точно также вряд ли может быть полезной простая регистрация метафор, напр. употребления того или иного образного выражения, как *pondre, cracher, boire* (нести яйца, плевать, пить) во всей французской литературе, как этого требует, напр., Шульц-Гора¹⁵): подобные сопоставления могут лишь заслонить различие внутренних импульсов, которые ведут к одному и тому же языковому образу. Часто встречающееся слово *speien* (плевать) в „Профессоре Унрат“ („Professor Unrat“) Г. Манна восходит очевидно к антибуржуазным инстинктам этого писателя, между тем как „плевание“ у Ж. Ромэна изображает отделение единичных особей от коллектива.

Однако, не только красочные метафоры, иногда и грамматические мелочи, казалось бы—вовсе незначительные, могут бросить свет в область психического: возвратную форму глагола в запрете

Флобера „*il ne faut pas s'écrire*“¹⁶) можно обозначить с грамматической точки зрения, как „лицо вместо вещи“ („*persona pro re*“)¹⁷): „[о]писать себя“ вместо „описать свой внутренний мир, свои ощущения и проч.“—кто другой способен был изобрести эту форму рефлексива, эволюционировавшую теперь далее в *s'expliquer, se commenter, se raconter* как раз в писательских кругах, как не защитник литературной бесстрастности („*impassibilité*“), налагающий запрет на отражение самого себя в художественном произведении? Или, напр., у писателя Ш. Л. Филиппа я заметил своеобразное употребление слов, обозначающих причинную связь, напр.: „*Le peuple, à cause de l'anniversaire de sa délivrance, laisse ses filles danser en liberté*“. („Народ, по причине годовщины своего освобождения“, т. е. 14 июля, в день взятия Бастилии, „позволяет дочерям своим танцевать на свободе“). Нелитературное, принадлежащее разговорной речи *à cause de* („по причине“) введено в повествование писателя, очевидно, с оттенком карикатурности, как бы с точки зрения людей, которые могли бы произнести эти слова; с другой стороны, допущение этого разговорного оборота как будто имеет целью придать сообщению объективную окраску, при чем возникает настроение иронически-фаталистической резиньяции: „Именно так обстоит дело, тут ничего уж не поделаешь“. Постараемся перебросить теперь мост к психике автора: это иронически-фаталистическое настроение характерно для писателя, который волнующим душу образом умеет описывать страдание. Единичный языковой факт *à cause* не может разумеется, свидетельствовать об иронической покорности, но мы находим аналогичное упо-

требление и других причинных союзов — *parce que, car, puisque* (ср., напр. о сутенере: „*C'était un de ceux que nul ne peut assujettir, car leur vie, plus noble et plus belle, comporte l'amour du danger*“). Я назвал это явление „псевдообъективной мотивировкой“¹⁸): поэт мотивирует так, как если бы основания, даваемые с точки зрения его персонажей, имели объективную значимость. Иными словами мы имеем здесь разновидность т. наз. „пережитой речи“ („*erlebte Rede*“) Лорка¹⁹); кроме причинного соединения употребляются также безличные обороты с местоимением *on* (или *nous, vous*), „создающие иллюзию общепринятости и общеобязательности²⁰) (напр.: „*Il pensa à son ami le grand Jules et il se sentit renaître à l'espérance. On ne sait pas comment renaît l'espérance. On marche dans la rue de Vanves une après-midi d'août. On se souvient que le grand Jules a eu la vérole...*“)

Далее мне удалось заметить, что у Зола и его последователей нередко появляется новая форма употребления обстоятельственных слов, напр.: „*Sous l'aile éphémère des feuillages, dans le décor sans cesse emporté du ciel et de la terre, nous répétons: „Toujours“, et nous crions à l'éternité*“ (*Barbusse*). Человек таким способом вставляется в декорацию: потребность в такой декорации ощущается у писателя-натуралиста, который рассуждения о самых мучительных вопросах существования сопровождает соответственным подбором картин природы: дрожаньем опадающей листвы, картиной неба и земли. Таким образом в этих, как я их назвал, „инсценирующих“ обстоятельственных словах отражается направление детерминизма, примыкающее к тэновской теории среды²¹).

В сборнике в честь Фосслера ²²⁾ я рассматриваю новую форму „*cela pense en moi*“ (мне думается) вместо „*je pense*“ (я думаю), как языковое отражение психического процесса—возврата к иррационализму, который, в противоположность, напр., французскому классицизму, не вносит в душевную жизнь принципа организованности: поэтому не случайно этот результат языковой эволюции напоминает собой старые формы „*il me souvient*“ (мне вспоминается). Подобный факт исторического совпадения уже указывает на глубокое внутреннее соответствие между поэтическим словом и языком: в самом деле, язык иногда, как говорит В. Гюго, „колеблется от царственного шествия великих писателей“...

Подобные исследования носят, разумеется, исторический характер: они преследуют философско-исторические и, в то же время, стилистические задачи. Однако, именно исторический элемент, как мне кажется, включает в себе механический фактор наследственности, обездушивающее влияние которого уже достаточно знакомо нам из „исторической грамматики“: стилистические достижения отдельной личности передаются по наследству, как язык в целом (напр. „пережитая речь“, *s'écrire* Флобера, „инсценирующие“ обстоятельственные слова Тэна), но, вместе с этим, исчезает неповторимость индивидуального стилистического явления. Неповторимое своеобразие индивидуального стиля возможно описать лишь в том случае, если мы дадим полную картину этого стиля ²³⁾, объединив все стилистически значительное для данного автора и поставив в связь с его личностью. Таким же образом мы определяем диалект по различным в нем объединенным признакам, из которых каждый в отдельности может

встретиться где нибудь в другом месте, в то время как совокупность всех признаков в одном пункте является чем то единственным в своем роде, смысл чего нам предстоит исследовать.

В конце концов мы поступаем не иначе и при описании лица: резко очерченный нос, широкий рот не дают их обладателю никаких прав на оригинальность, только неповторимое сосуществование таких то и таких то отдельных признаков составляет индивидуальное своеобразие лица, и лишь соединение всех черт дает возможность определить выражение данного лица, между тем как заключения по отдельным частностям вроде „резко очерченный нос = твердость воли“, „широкий рот = чувственность“ могли бы лишь направить на ложный путь. Поэтому я отношусь с легким недоверием к формулированной раз навсегда стилистической интерпретации отдельных грамматических явлений: в новом сочетании с целым они могут получить совсем иное освещение; одна и та же грамматическая форма может скрывать за собой самые разнородные внутренние импульсы: фрагментарным синтакисом, напр., пользуются одинаково охотно импрессионисты и экспрессионисты. При этом в одном случае он возникает из пассивного воспроизведения отдельных схваченных впечатлений, в другом случае — это резкий выкрик. Кто решится раз навсегда установить действительность определенной синтаксической формы? Придут другие времена, появится иное чувство стиля.

Исчерпывающие описания стиля дают монографии о Морнгенштерне, Ромэне, символистах, а также недавно опубликованный этюд о стиле Ш. Пэги ²⁴), в котором делается попытка привести к общему

знаменателю разнообразные особенности и даже манерности этого писателя: замечание одного французского критика, что у Пэги — стиль, который следовало бы иметь и какого нет у его учителя Бергсона, дает ключ к необычной технике повторов и ретуши Пэги, что можно было бы, рассуждая с точки зрения научного позитивизма, возвести к реминисценциям из Паскаля или Боссюэта, т. е. рассматривать, как стилистическое заимствование, причем, однако, стилистическое и психологическое своеобразие Пэги оказалось бы совершенно не отмеченным. Я писал в этой статье:

„Пафос его речи, усиленный риторическими повторениями, этими элементами ретардации, через которые проносится словесный поток, имеет в себе что то стремительное, что то напоминающее „острие“ минувшего, которое „вонзается в будущее, непрерывно поглощая его“ (Бергсон). „*Élan vital*“ („жизненное стремление“) Бергсона удобнее всего изучать по одному предложению из „*N(otre) Jeunesse*“, где речь идет как раз об этом *élan*: „*Je dirai sa mort, et sa longue et sa cruelle maladie, et tout le lent et si prompt acheminement de sa mort. Cette sorte de maladie féroce. Comme acharnée. Comme fanatique. Comme elle même forcée. Comme lui. Comme nous. Je ne sais rien de si poignant, de si saisissant, je ne connais rien d'aussi tragique que cet homme que se roidissant de tout ce qui lui restait de force, se mettait en travers de son parti victorieux. Qui dans son effort désespéré, où il se brisait lui-même, essayait, entreprenait de remonter cet élan, cette vague, ce terrible élan, l'insurmontable élan de la victoire et des abus, de l'abus de la victoire. Le seul élan qu'on*

ne remontera pas. L'insurmontable élan de la victoire acquise. De la victoire faite. De l'entraînement de la victoire. L'insurmontable, le mécanique, l'automatique élan du jeu même la victoire". Борьба со смертью становится у Пэги победой жизни: трудно удачней выразить торжествующий прорыв жизненного потока, чем это волной слов, то отступающей назад, то снова устремляющейся вперед, как бы скачками то маленьких, то больших предложений, возносящих „жизненное стремление“ в каком то апофеозе, драпируя его в реквизиты отовсюду навороченных слов.

Вплоть до мельчайших подробностей можно проследить у Пэги это переживание Бергсона, вплоть до его орфографических причуд: заглавия его книг написаны строчными буквами, так как книги Пэги должны были восприниматься в общем стремительном потоке „*Cahiers de la Quinzaine*“; вводные предложения, поставленные в скобки, неожиданно открывают просветы в бесконечное; нередко устраняются запятые, которые чрезмерно разбивают фразу; характерны его любимые слова (*mystique, politique*, образования с *dé*—по типу *dégénération*, с *in*—по типу *insertion* и проч.). Разумеется, под „общим знаменателем“ не следует понимать того, что весь Пэги должен быть во что бы то ни стало сведен на Бергсона: я указываю также рассудочные элементы в его стиле, в его писательской личности, которые противоречат „жизненному стремлению“: общая картина обнаруживает борьбу противоположных тенденций.

Такая общая картина есть описание неповторимо-индивидуального, причем стиль отдельного писателя, как выражается об этом Фосслер в чрез-

вычайно содержательной рецензии на мой этюд о Ж. Ромэне ²⁵) „должен рассматриваться как духовный центр или как диалектографический магнит или полюс, к которому притягивается целый ряд знаменательных языковых форм, встречающихся в рассеянном состоянии и более или менее случайно в языках всех времен и народов, тогда как у данного писателя они кристаллизуются и собираются в некую индивидуальную языковую систему, занимающую особое место в пределах французского языка“. Момент „диалектографии“, прозвучавший уже в термине „атлас умственной жизни“ („*atlas cérébral*“) на самом деле является для меня чрезвычайно существенным: индивидуальный язык французского писателя, конечно, не может заключать в себе составных частей, которые первоначально не были бы представлены во французском языке, либо в человеческом языке вообще: употребление глагола „*cracher*“ („плевать“) в смысле рождать, производить, с которым мы встречаемся у Ромэна, восходит даже к чисто-народному представлению, которое нам известно из просторечья „*c'est son père tout craché*“ („это вылитый отец“) как и „*plaie*“—*vulva* у Барбюсса имеет в том же значении предшественника в старо-французском романе о Лисе; дело, однако, не в том, чтобы это „*cracher*“ или это „*plaie*“ искусственно отождествить с хронологически предшествующими формами, но чтобы оправдать с диалектографической точки зрения их появление в том месте и в то время, где мы их обнаруживаем, т. е. у писателя унанимиста или натуралиста XX века во Франции, притом только у Ромэна, только у Барбюсса. Насколько одно человеческое лицо не может быть абсолютно тожде-

ственно другому, настолько и стилистическая физиономия одного индивидуального языка не может походить всецело на другую: задача в том, чтобы разобраться в составе того сложного целого, каким является язык художника слова. Я считаю более продуктивным выяснение стилистической ценности той или иной языковой особенности у данного писателя, чем установление для каждой такой особенности раз навсегда определенной стилистической значимости: иной душевный мир, иной смысл языкового приема. „Пережитая речь“ („erlebte Rede“) у Флобера звучит совсем иначе, чем у Ш.-Л. Филиппа. В одном языковом явлении скрываются самые разнообразные душевные импульсы. Проблема трансформации мотива при постоянстве языкового материала хорошо освещена Г. Вернером в его книге о метафоре.

Описанный выше путь исследования представляется мне существенным не только для словесного искусства, но также и для науки о языке ²⁶⁾. Как известно, общий язык есть как бы средняя линия индивидуальных языков, результат грамматизации отдельных речевых актов, и акт художественного творчества есть ничто иное, как речевой акт. Всякое новшество имеет источником творческую индивидуальность, *nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stylo* („нет ничего в синтаксисе, что раньше не было бы стилем“); синтаксис и даже грамматика—ничто иное, как застывшая стилистика: многие явления, рассматриваемые Тоблером в знаменитых статьях по французской грамматике („*Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik*“) представляли собой первоначально стилистические новшества ²⁷⁾. В качестве эпиграфа к своим стилистическим иссле-

дованиям я хотел бы привести две латинских сентенции: „*individuum non est ineffabile*“—индивидуальный стилистический язык поддается описанию, а именно—с помощью методов лингвистики; „*oratio vultus animi*“—данный стилистический язык есть биологически необходимое проявление индивидуальной психики. Второе утверждение можно было бы заменить известным изречением: „*Le style c'est l'homme*“ („стиль это человек“), если-бы Бюффон в подлинном тексте своего „Рассуждения о стиле“ („*Discours sur le style*“) не употребил сентенцию „*le style c'est l'homme même*“ в совершенно ином смысле.

Как же следует поступать практически, чтобы обнаружить отражение духовной личности в индивидуальном стиле, стиля личности в стиле языка? Можно исходить из слова и строить заключение о стоящей за ним личности или наоборот; от языковой данности можно попытаться перейти к историко-литературной или идти обратным путем. И тот и другой способ имеют свои опасные стороны: при психологическом истолковании языкового факта существует опасность вложить в него что либо, чего в нем нет на самом деле, потому что одно и то же языковое явление может быть истолковано по разному; предостерегающим примером могут служить умозаключения из данных языка к национальным особенностям, процветавшие повсюду во время мировой войны; если же можно дать неправильное истолкование национальных моментов в языке, отчего не допустить возможности такой же ошибки и в области исследования момента индивидуального? „*A cause de*“ („по причине“) у Филиппа, пожалуй, можно было бы при поверхностном рассмотрении принять за

небрежность языка, „*spreien*“ („плевать“) у Г. Манна поставить на одну ступень с „*cracher*“ Ж. Ромэна и т. п. С другой стороны, если принять литературную характеристику, как некоторую данность, и искать ее языковых отражений, подвергаешься опасности в каждой женщине видеть Елену, в каждом языковом факте—подтверждение априорной характеристики, опасность, которой не избежал и Фосслер в своей известной книге об отражении французской культуры во французском языке („*Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*“): в целом ряде случаев он перефранцузил самих французов—быть может, и я поступаю точно также по отношению к Пэги. Возможно, что я видел „жизненное стремление“ в фактах, внутренне ничуть не связанных с личностью Пэги, возможно, что Пэги „чисто механическим путем“ перенял свою расстановку знаков препинания от какого нибудь школьного учителя. Во всяком случае, я отрицаю возможность чисто механического усвоения; известная предрасположенность, благоприятствующая заимствованию, должна была существовать. Вообще, возможность ошибок не есть критерий для оценки метода: дело лишь в том, чтобы постараться устранить эту возможность методами контроля, в нашем случае—хотя бы следующим образом: 1. дополнив данные языка литературными данными, испробовать также обратный путь; 2. сравнить языковую особенность, замеченную в каком нибудь индивидуальном стиле, с другими особенностями того же стиля. Отметив ту или иную языковую особенность (как напр. я сделал с „*à cause*“ Филиппа), можно быть уверенным, что у писателя, который не гонится за одной лишь вычурой, за этой языковой особен-

ностью всегда скрывается особое душевное переживание. Далее, можно быть уверенным, что к одному наблюдению присоединится вскоре ряд других, ему родственных (напр. к *à cause—car, parce que, on*), благодаря чему будет установлено некое структурное единство, аффективно окрашенный комплекс представлений поэтической души. Далее, следует осведомиться в историко-литературных трудах о душевном облике соответствующего писателя (если же таковых не имеется, напр., для новейших авторов, исследователю словесного искусства придется одновременно быть и историком литературы: так, я не знал ничего биографического о Моргенштерне и Филиппе, когда писал о них свои этюды²⁸). На практических занятиях летнего семестра 1924 г. я заставлял своих Боннских слушателей переходить от литературных фактов к языковым, предлагая им проработать сперва главу из книги Курциуса „Литературные предтечи новой Франции“ („Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich“), затем—проанализировать с стилистической точки зрения соответствующий отрывок из хрестоматии Клемпера „Современная французская проза“ („Moderne französische Prosa“) и перекинуть мост между литературными фактами, установленными Курциусом, и языковым текстом. Сам Курциус уже сделал кое что в этом направлении своими наблюдениями, нередко относящимися к языку (напр. над символом „дерева“ и „тела“ у Клоделя, как „иерогаммой духа“²⁹). Клоделевское познание „связанности всех вещей в силу общности их происхождения“ (Курциус), которое выражается в игре слов вроде „connaissance=co+naissance“, обозначается Лассером презрительным словом „каламбур“, в то время как для Кло-

дея слова находятся между собой в таинственной связи (лигвист мог бы говорить об „этимологиях“ и даже о „народных этимологиях“). В напечатанном у Клемперера отрывке из „Art poétique“ Клоделя мы то и дело встречаемся с такими фразами, как напр. *„La couleur du ciel et de la campagne, le toucher du sol à mes pieds, la fleur qui s'ouvre et se replot, l'attitude et la nuance de la végétation, l'agitation des hommes et des animaux, tout cela ensemble avec un certain air comme un remplit les divisions les plus fines de ce temps“*; или: *„à toutes heures de la terre il est toutes les heures à la fois; à chaque saison toutes les saisons ensemble“*; или: *„Toutes choses dans le temps écoutent, concertent et composent. Les rencontres des forces physiques et le jeu des volontés humaines coopèrent dans la confection de la mosaïque instant“*; при этом общность рождения всюду особенно подчеркнута. Случайно ли это? Для кого всякая маленькая подробность заключает в себе целый мир, и каждая вещь может быть символом всего окружающего, тот необходимым образом и в словах видит символы, и в речи—мозаику соотношений и связей.

Теперь мне предстоит еще обсудить ряд возражений, которые могли бы возникнуть или уже возникали в действительности. Кернер в статье „Переживание—мотив—фабула“ („Erlebnis—Motiv—Stoff“³⁰), неоднократно соприкасающейся с вышеизложенными проблемами, высказывает мнение, что исследование, раскрывающее внутреннюю связанность мотива и языка, представляет собой анализ содержимого, а не облика художественного произведения, т. к. внимание исследователя концентри-

руется скорее на „что“, чем на „как“ поэтического явления; я же думаю, что именно благодаря вниманию к проблемам языкового оформления, вопрос о способах такого оформления („как“) получает также разрешение, поскольку при этом устанавливается духовный или символический смысл отдельных языковых деталей в составе данного произведения искусства.

Вальцель („Gehalt und Gestalt“, S. 45) высказывает сомнения по поводу психологических рассуждений на материале художественных произведений; основываясь на ошибках, обычных у тех, кто копается в душе поэта, он рекомендует рассматривать художественное произведение, как таковое, а не подходить к нему с генетической точки зрения. Но разве литературное исследование не старалось с давних пор заглянуть за кулисы художественного произведения, в мастерскую поэта? Мы не хотим возрождать позитивистический биографизм, осмеянный Кроче, сосредоточивать наше внимание на внешних мелочах жизни поэта, но не достойна ли исследования душевная биография, описание души, поскольку эта последняя проявляется в художественном произведении? И разве сам Вальцель, объединяя в своем исследовании „содержимое и облик“ поэтического произведения („Gehalt und Gestalt“), не указывает тем самым на корреляцию между обоими элементами, т. е. на возможность обратного заключения от облика к содержимому? При этом я считаю свой метод изучения словесных особенностей произведения более эластичным, чем перенесение на него Вельфлиновских категорий: во первых, потому что в последнем случае произведение измеряется с помощью категорий, привнесенных

в него извне, во вторых—потому что эти категории перенесены с изобразительного искусства на словесное, между тем как я стараюсь постигнуть стилистическое своеобразие языка писателя только из чтения его произведений, уяснить себе внутренние законы его творчества лишь из него самого (приступая, напр., к вышеупомянутым работам, я не имел вначале никакого представления о том, в чем обнаружится центр той или иной стилистической индивидуальности). Чтение, внимательное чтение—вот единственный прием моего ремесла.

Другим возражением может служить то обстоятельство, что писатели типа, который Фосслер называет „моторным“ по отношению к языку (Ж. Ромэн, Пэги-Раблэ, В. Гюго), легче поддаются описанию, чем „сенситивные“ (А. Жид, А. Франс, Лафонтэн, Мюссэ): те, кто свободно распоряжается языком, согласно старинной поговорке: „*verbis impregnare pop servire debemus*“ („мы должны повелевать словами, а не служить им“), достигают более ощутимых преобразований в языке, чем те, которые пользуются заложенными в нем самыми возможностями, за которых творит и мыслит культурный язык. Именно подобные нюансы и минимальные отклонения, заметные только слуху, воспитанному на французской речи, у таких французских писателей, для которых родной язык, как для Жида, есть „фортепьяно без педали“, гораздо труднее взять лингвистическую лупу, чем словесные нагромождения какого нибудь Раблэ, гиперболизмы В. Гюго, варварский лепет Пэги, фантастику метафор Ж. Ромэна. Однако, если даже наши наблюдательные инструменты еще не достаточно утончены для подобных минимальных явлений, метод наблюдения может,

тем не менее, быть правильным. При этом можно рекомендовать производить анализы словесного искусства сперва на авторах родного и, по возможности, нового языка, т. к. в словесном климате отдаленных стран и эпох у нас не может быть живого чувства языка. Получающаяся при этом модернизация и приближение исследуемого материала не явится ущербом для того, кто в изучении современных и близких нам фактов усматривает подготовительную ступень для перехода к проблемам временно и пространственно отдаленным.

Далее, можно было бы возразить, что весь мой способ наблюдения основывается на учете недосмотров и опрометчивости автора, на самоповторениях, ускользнувших от его внимания при окончательной обработке, т. е. как раз на страницах, в художественном отношении малоценных: ведь даже согласно правилам школьных сочинений следует стремиться к разнообразию в стиле! Как же могут при таких условиях проскользнуть скольконибудь часто повторяющиеся излюбленные слова? ³¹⁾ И все же несомненно, что такие излюбленные слова и обороты встречаются повсюду у самых лучших писателей, если только уметь видеть, и они должны неизбежно существовать в силу постоянства художественной интуиции поэта. Мы должны считаться с тем, что круг зрения даже самых больших писателей имеет определенные границы ³²⁾: постоянство мотивов у писателей (например, проблемы брака у Мольера или Ибсена) до сих пор никем не оспаривалось, как и повторение известного рода голов или черт лица на картинах великих художников. Конечно, обращать внимание следовало бы не только на одни курьезы и мелочи языкового выра-

жения. При этом люди, непосвященные в спорные вопросы лингвистики, прежде всего ожидают от исследователя проникновения в тайны ритма соответствующего стиля, потому что в ритме душа и язык сочетаются, казалось бы, особенно тесно. Однако, хотя как раз в случае Пэги языковой ритм действительно, является предметом обсуждения, лингвисту приходится сослаться на спорность Сиверсовских исследований по мелодике речи. Мне кажется вообще, что настоящее положение науки о языке не дает еще возможности установления определенных типов речевого ритма.

Некоторые рецензенты ³³⁾ полагали, что не следует приводить столь большого числа примеров для того или иного стилистического явления: например, обильные примеры, свидетельствующие о комплексе удушения у Мейринка, о сексуальном моменте у Барбюсса; однако, это совершенно несправедливо. Лишь частая повторность явления дает нам право заключить о присутствии некоторой внутренней константы: именно скопление ряда примеров осуществляет ту точность, к которой мы привыкли в лингвистике, и которую нам хотелось бы внести и в рассмотрение вопросов словесного искусства. Надежнее всего, если бы это не было так скучно, были бы в таких случаях статистические таблицы с процентными отношениями, вроде той, которую дает Шинц ³⁴⁾ для выражений сумашествия у Мопассана.

Можно было бы возразить, что рассмотрение языка, как биологически-необходимого проявления поэтической души, препятствует постановке вопроса об эстетической ценности языкового достижения: кто знает, не писал ли Пэги попросту

„плохо“, как думают многие французы, напр., Лассер? И вот является какой то немецкий филолог и с помощью целого ящика выписок и цитат пытается доказать, что плохой французский язык есть нечто „необходимое“ для данного поэта. По отношению к Курциусу, который старается отыскать внутреннее единство у Бальзака, Фосслер делает оговорку, что хотя Курциус с убедительностью показал „непосредственность“ всех несвязных проявлений этой вулканической личности, он не сумел доказать „гениальность“ Бальзака, которая одна только придает его непосредственности бесспорную художественную ценность ³⁵). С своей стороны, я хотел бы предоставить критику другим инстанциям; учитывая вместе с Вальцелем опасности оценки, я предпочел бы, по примеру Курциуса, остановиться в тот момент, когда мне удалось найти центр данной личности, ту точку, сердцевинный пласт или круг, откуда стали бы понятны ее проявления (и прежде всего—языковые). Такое исследование можно рассматривать, как феноменологическое „описание“ ³⁶), пренебрегающее на время историческим моментом, можно видеть в этом остаток той эпохи лингвистического позитивизма, когда суждение Морфа о лингвистическом исследовании: „оно не законодательствует, а только наблюдает“ ³⁷), было предметом общей веры. Практически ущерб от этого не велик, т. к. предметом исследования является с самого начала не язык кропателей и литературных банальностей, а лишь язык истинных гениев языкового творчества. Выбор автора заранее уже определяет момент оценки. Быть может, читатель будет поражен подбором авторов или школ в моем исследовании, который

на первый взгляд может показаться случайным и прихотливым: Раблэ, Моргенштерн, Керр, французские символисты и натуралисты, Ш.-Л. Филипп, Барбюсс, Пэги, Ж. Ромэн. Охотно признаю, что этот выбор почти исключительно основан на личных симпатиях: чтобы исследовать автора с точки зрения стилистической (как, впрочем, и с биологической, критической и т. д.) нужно его любить. „Делай то, что тебе доставляет радость“ или, выражаясь языком Раблэ: „Делай, что хочешь“ („Fais ce que voudras“).—Этот принцип не кажется мне безнравственным в применении к этюдам об искусстве. Для меня не было бы ничего ужаснее мысли, что мои скромные опыты могли бы подать повод для нового типа диссертаций: „Отражение души писателя в его языке“, через который чисто механически, как через мясорубку, пропускалась бы вся французская литература. Нет, исследование, которое занимается индивидуальным и „интуитивным“ в поэзии, должно само оставаться индивидуальным и интуитивным, а не вырождаться в шаблон. „Не стремись мне подражать“, должно было бы стать эпиграфом над каждой системой научных взглядов.

1925.

Leo Spitzer „Wortkunst und Sprachwissenschaft“ („Germanisch-romanische Monatschrift“, Bd. XIII, 1925, стр. 169 сл.); перепечатано в сборнике Leo Spitzer „Stilstudien“, München 1928, Bd. II, стр. сл.

Перевод Т. Н. Жирмунской.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) В духе, например, Асколи, который, как сообщает Террачини по случаю его 50-летнего юбилея (см. Arch. glott. 19, 149), усматривает „пропасть между искусством и языком, между наукой о литературе и наукой о слове“. Повидимому, Асколи не замечает, что он принижает науку, исключая искусство из ее ведения. Тоблер, напротив, требует изучения „личного“ элемента в языке писателя (Gr. Gr. 1, 341). — 2) Сначала в „Sprache als Schöpfung und Entwicklung“ 1905, затем в „La Fontaine und sein Fabelwerk“ 1910. Подробности ср. у W. Ostermann, „Die neueren Sprachen“ 30, 271. — 3) Насколько мне известно, в Германии до сих пор еще нет книги, подобной Roustan „Précis d'explication française“, с ее глубоким стилистическим анализом. Н. Hatzfeld „Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte“ (München 1922) в большей своей части (ср. отрывки о Расине, Лабрюйере, Флобере) представляет грубое подражание Рустану. — 4) La poésie de Stéphane Mallarmé; Gustave Flaubert (Paris, Plon); Les idées de Ch Maurras (Ed. Nouv. Rev. Franc. 1919). — 5) Дальнейшие библиографические указания на опыты аналогичного характера см. в книге Н. Sperber und L. Spitzer „Motiv und Wort“ (ср. рецензии J. Körner, Lit. Echo, 1919, Sp. 1089 ff. и Walzel-Festschrift 1924, S 87 ff, а также у Вальцеля в „Gehalt und Gestalt“ S. 30 ff.). Как наиболее поучительные работы последнего времени в особо близкой мне области романистики назову: Lösch „Die impressionistische Syntax der Goncourts“ (Erlanger Diss. 1919, ср. прекрасную рецензию Лерха в Litbl. 1921, Sp. 311 ff.); G. Rieder „J. K. Huysmans Sprache“ (Ztschr. f. frz. Spr. und Lit., 1924. Heft 3/4). — 6) „Речевая манера помогает нам разгадать человека, так же как и почерк. Интонация сразу дает возможность проникнуть в душу, и кое-что из этого остается и в печатном слове“ (E. Everth „Conrad Ferdinand Meyer“. Dresden 1924.). — 7) Ср. последнее подражание в области литературы — принцип Виганда „история литературы без литераторов“. — 8) Возможно, что ход моего развития окажется параллельным обычному ходу школьного преподавания новых языков, которое от чисто грамматического толкования таким же образом приходит к эстетическому восприятию иностран-

ных текстов. Таким образом, высказываемые здесь методологические соображения могли бы оказаться плодотворными и для педагогики. — 9) *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 35. — 10) В сборнике L. Spitzer „*Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*“ (1908). — 11) *Bulletin de la société de linguistique* 1920, S. 73. — 12) См. *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1923. — 13) Брюнетьер предчувствовал уже нечто подобное в 1888 г., ср. цитату *Arch. rom.* 1924, S. 95. У Альбала в его книге „*Comment il ne faut pas écrire*“ есть глава об излюбленных словах некоторых поэтов (S. 256 — 273). Однако, он лишь констатирует, что Шатобриан имеет пристрастие к *errer* („блуждать“) и *descendre* („спускаться“), Буало к *toujours*, *fertile*, *grossier* („всегда“, „плодородный“, „грубый“), — не ставя себе вопроса о психологических причинах этого явления. — 14) *Lbl.* 1923. Sp. 115. — 15) *Germ.-rom. Monatschr.* 4, 232 f. — 16) *Corresp.* 3, 80. — 17) *Aufsätze z. rom. Syntax und Stilistik*, Nr. 14. — 18) *Ztschr. f. frz. Spr. u. Lit.* 46 (1923), S. 326 ff. — 19) E. Lorck „*Die erlebte Rede*“, 1921. (Этим термином последователи Фосслера обозначают особую переходную форму между косвенной и прямой речью — рассказ автора с точки зрения героя, формально являющийся косвенной речью, но по смыслу — прямой. Напр., „*Фауст размышлял о своем прошлом. Увы! он занимался и философией, и богословием, и медициной, но истины нигде не нашел..*“ В. Ж.) — 20) Уже после появления в свет моей статьи я прочел этуод Э. Р. Курциуса о Филиппе (в книге „*Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs*“), где говорится о „своеобразном коллективистическом характере самопознания“ у Филиппа: „я“ становится „мы“. Курциус подразумевает здесь явления внутреннего мира, однако, они находят подтверждение и в языке. — 21) *Die neueren Sprachen* 28, 29 ff. — 22) *Idealistische Neuphilologie (Festschrift für Karl Vossler)*. 1922. — 23) Так сделал, например, Dornseiff в книге „*Стиль Пиндара*“ („*Pindars Stil*“, 1921). — 24) В сборнике „*Von Geiste neuerer Literaturwissenschaft*“ (Festschrift für O. Walzel). 1924. — 25) *Dtsch. Ltztg.* 1924 Sp. 1963 ff. — 26) Мой соратник Г. Шпербер рассматривает исследование „мотива и слова“ („*Motiv-und Wortforschung*“) скорее с точки зрения лингвистической, чем художественной, исходя скорее из языка, чем из личности.

В его работах можно усмотреть биологическую естественно-научную ориентацию, благодаря чему он стремится к установлению закономерностей („Ein Gesetz der Bedeutungsentwicklung“, Ztschr. f. dtsh. Altertum 59, 49 ff). Он более интересуется естественной историей литературного гения, чем историей его искусства; он скорее займется исследованием детских воспоминаний великого писателя в их природной обусловленности, чем изучением смысла его зрелых творений. В настоящее время я охотно заменил бы формулу „Мотив и слово“ („Motiv und Wort“) новым лозунгом „Душа и слово“ („Seele und Wort“), как делает, например, Лорк в Jahrb. f. Phil. I („L'âme et la langue“). — 27) Ltbl. 1918, Sp. 375 ff. Напр., „mon petit“, обращенное к женщине: „elle eut un cri“; „je sais ce que je dis peut-être“; также тип: „deus ueux tabac d'espagne“ объясняется вполне удовлетворительно только из литературного импрессионизма, который стремится к точной фиксации чувственных качеств. Ср. мою статью „О методах в романском синтаксисе“ („Über die Methoden in der romanischen Syntax“. Die neueren Sprachen 25, 323 ff.), оценки которой Лерх подверг жестокой критике (Lbl. 1919. Sp. 234 ff.), хотя его положительная программа, судя по статье „Задачи синтаксиса“ („Die Aufgaben der Syntax“ в сборнике „Hauptfragen der Romanistik“), совпадает с моей. Об оценке творческого элемента в языке ср. мою статью в Arch. got. 1924, где я, в противоположность Л. Иордану, отстаиваю деграмматизацию науки о языке путем ее возврата к моменту индивидуально-языкового. Следует упомянуть еще ряд работ о профессиональных языках, посвященных индивидуальным отличиям той или иной среды (парижского арга, арга восновпленных), и этимологические опыты (речь идет о свойственном народу художественном созерцании, которое порождает перенесения значений или форм). — 28) Поэтому меня не вполне убеждает замечание Фосслера (Dtsch. Litztg. 1924, ib), который считает, что слияние литературного и лингвистического методов опасно, что задача, мною выдвигаемая, по существу, относится к лингвистике и должна оставаться в ее пределах. Я не имел в виду слияния литературного и лингвистического исследования, но лишь их комбинирование. В конечном итоге безразлично, возникло ли какое нибудь наблюдение первоначально с той

или с этой стороны, поскольку оно должно, во всяком случае, подвергнуться контролю обеих сторон. И к чему нам снова разъединять враждующих братьев, которые только что примирились с таким трудом? „Ne ultra speridam“ („не суди выше сапога“) Фосслера окажется тяжелым лишением для него самого, т. к. именно он пришел к изучению творческого элемента в языке от творческого в искусстве. — 29) Еще ближе подходит Курциус к стилистическому анализу в своей книге о Бальзаке („Balzac“, 1923). Можно даже сказать, что книга эта почти построена на подобных наблюдениях. Удивительно, что ни Фосслер, ни Лерх не отмечают в своих рецензиях этой столь близкой им обоим лингвистической и даже филологической стороны в исследовании Курциуса. — 30) В сборнике „Vom Geiste neuer Literaturforschung“ (Festschrift für O. Walz I), 1924. — 31) Приблизительно в этом роде рассуждает Лерх (Lbl. 1923, Sp. 116). — 32) „Je n'ai qu'un moule“ („У меня только одна форма“ — Монтескье). — 33) E. Enders, Ztschr. f. dtsh. Alt 1921, S. 140; Klemperer, Arch. f. neuere Spr. 142, 517 f. — 34) Rev. d. langues rom. 52, 504 ff. — 35) Dtsch. Ltztg. 1924, Sp. 125 ff. — 36) Так, Лерх о „Бальзаке“ Курциуса (Lbl. 1924. Sp. 316 ff.). Я думаю, великие художники являются прежде всего великими толкователями жизни, которые в своих творениях конденсируют свой век, свою среду и свою собственную эволюцию. Если мы поняли их, мы тем самым постигли и эти определяющие их элементы (в Расине -- век Людовика XIV, в В. Гюго -- XIX век). К чему же в таком случае противопоставлять художнику эти элементы, уже заключенные в его единстве? Как ценители искусства, мы хотели бы прежде всего воспринимать великих художников, как своих друзей, т. е. как нечто данное, как явления человеческого духа, а не объяснять процесс их становления к человечеству. — 37) Из сборника „Dichtung und Sprache der Romanen“ 3, 361 (статья „Vom linguistischen Denken“ — „О лингвистическом мышлении“, доклад 1912 г.). Для сравнения см. прекрасную статью Дебруннера „Лингвистика и правильность языка“ („Sprachwissenschaft und Sprachrichtigkeit“, „Neue Jahrbücher 1922, S. 201 ff.“), особенно — цитату из Шпрангера, стр. 222: „Пониманием, однако, не исчерпывается задача наук о духе: они должны довести до сознания также и различия оценки.

Макс Вебер неправ, когда он хочет исключить из науки все пормы и суждения оценочного характера“. Позиция лингвистики, односторонне замыкающейся в кругу вопросов исторических (Мейе, Брюно), в последнее время оспаривается и во Франции: ср. A. Thérive „Le français langue morte?“ (1923); он же вместе с J. Boulanger „Les soirées du grammairе-club“ (1924); A. Hermant „Xavier“ (1923). Я разделяю мнение авторов второй из названных книг, когда они говорят (стр. 103): „Филологи изучают язык с научной точки зрения: хорошо! Но у языка есть также особенности эстетические“, — и осуждают „фаталистическую“ позицию филологов по отношению к языковому развитию, которое могло бы быть изменено сознательной инициативой („artifice“). Не могу, однако, согласиться с их классицистической программой, которая литературный язык, рассматриваемый как „мертвый“, хочет сохранить „живым“ („В области языка следует быть реакционером“). Последствием этого стремления к искусственной стабилизации языка является то, что все прошлое французского языка лежит для них в одной плоскости. Фраза (стр. 176) „у хорошего языка нет истории“ столь же ошибочна с исторической точки зрения, как и ее применение: „три наречия Боссюэта, Вольтера, Ренана являются, в сущности, одним наречием, варьированным тремя стилями и тремя различными гениями“ (если эта фраза должна выразить нечто большее, чем банальную истину, что все три писателя писали по французски). Точно также не подходит к языку сравнение с велосипедом (Berthelot, стр. 178), который, пройдя через множество различных форм, принял, наконец, окончательную и целесообразную форму: искусство не фабричный товар, произведения искусства не создаются по образцу раз навсегда установленной модели.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	· Стр.
Предисловие	I
О. Вальцель. Сущность поэтического произведения	1
Его же. Архитектоника драм Шекспира	36
Его же. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков	70
В. Дибелиус. Морфология романа	105
Его же. Лейтмотивы у Диккенса	135
Карл Фосслер. Грамматические и психологические формы в языке	148
Л. Шпитцер. Словесное искусство и наука о языке	191
