



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВРЕМЕНИК

**ОТДЕЛА
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ**

II

« А С А Д Е М І А »

ЛЕНИНГРАД

1927

П О Э Т И К А

СБОРНИК СТАТЕЙ

**Л. Гинзбург, В. Жирмунского,
Б. Ларина, Б. Томашевского,
А. Федорова, К. Шимкевича.**

« А С А Д Е М И А »

ЛЕНИНГРАД

1927

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств.

Ученый Секретарь Отдела

Б. Казанский.

15 января 1927 г.

Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии

I

1. В 1911—13 гг. мне пришлось в первый раз, как филологу-германисту, ознакомиться с преподаванием истории литературы в немецких университетах — в Мюнхене, Берлине, Лейпциге. Признаюсь, что я испытал тогда некоторое разочарование. Я приехал в Германию с теми научными запросами, которые наше поколение тщетно предъявляло в самой России к преподаванию науки о литературе: с интересом к широким синтетическим обобщениям в области философских, эстетических, культурно-исторических проблем. Вместо этого я столкнулся с исключительным господством филологических частностей, черновой работы собирания и регистрации мелких фактов, которая, из своей нормальной подчиненной роли в историческом исследовании, выдвинулась на главенствующее, если не единственное, место. Разочарование это — не частный случай, а симптом изменившихся научных запросов: недаром и в самой Германии проф. Роберт Петш, представитель переходного поколения, в научной автобиографии предпосланной сборнику статей (1), рассказывает о всеобщей неудовлетворенности университетским преподаванием филологии и о своих долголетних методологических исканиях, преимущественно — под влиянием развития соседних исторических дисциплин. Действительно, современная историко-литературная молодежь в Германии училась не у своих фактических университетских учителей-филологов: она искала вдохновения у философов, занимавшихся вопросами пограничными между философией и поэзией, в частности — вопросами эстетики, как Фолькельт (2), Зиммель (3), в особенности — Дильтей (4); она интересовалась, вместе с историками культуры, как Лампрехт (5—6) (или в новейшее время — Шпенглер), проблемами морфологии куль-

туры, для которой художественные стили обычно привлекались, как особенно показательный материал; она училась у историков изобразительных искусств, выдвигавших изучение типологии художественных стилей, как Вельфлин, Воррингер и др. (44 сл.), а в новейшее время у лингвистов, как Фосслер (75 сл.), искавших обновления традиционной исторической грамматики путем сближения с эстетикой художественного слова.

Кризис германской филологической науки в начале XX века тесно связан с историей ее происхождения. Германская филология возникла в начале XIX века, по образцу классической филологии, прежде всего — как наука о древностях, о литературных памятниках германского средневековья: изучение старинных форм языка, критика и история текста, предварительные стадии филологической интерпретации естественно заняли в ней первое место. Новая немецкая литература (сперва — эпоха Гете и Шиллера, затем — романтизм) становятся предметом систематического университетского преподавания лишь в последней трети XIX века. Решающую роль в укреплении самостоятельного положения этой новой науки сыграли знаменитый берлинский профессор Вильгельм Шерер (1841—86) и его многочисленные ученики. Сам филолог, начавший с изучения средневековья, Шерер перенес в область новой литературы филологические навыки, воспитанные в работе над средневековыми текстами: строгость и точность филологического метода устанавливала границу между объективной историко-литературной наукой и субъективной, свободной и безответственной критикой. В соответствии с научным позитивизмом своего времени, Шерер и его ученики были склонны относиться с недоверием ко всем вопросам, стоявшим за пределами предварительной филологической работы: проблема духовной личности писателя угрожала субъективной психологической интерпретацией текста; изучение философского мировоззрения казалось туманной метафизикой; художественный анализ граничил с спорной и произвольной эстетической оценкой. Филолог старой школы ограничивал себя задачами „научными“ и „объективными“: критикой и историей текста, источниками изучаемого произведения (т.-е. историей сюжета), биографическими данными о писателе; на хронологическую канву биографических фактов нанизывались литературные замыслы и произведения, причинно обусловленные соответствующими событиями и переживаниями личной жизни. Так создавались многочисленные монографии типа: „Жизнь и произведения такого то“; примером такого рода исследований может служить книга о Лессинге берлинского профессора Эриха Шмита, наиболее талантливого и авторитетного из учеников В. Шерера. Новейшая литература из сферы науч-

ного изучения исключалась; только окончательно отошедшие в область исторического прошлого явления, законченные, отстоявшиеся и утратившие всякую связь с живым опытом сегодняшнего дня, становились предметом объективного исторического знания: 1832 г. — год смерти Гете — составлял заветную черту, за пределами которой кончалась наука, и начиналась субъективная журнальная критика.

Уже до войны против такого понимания задач истории литературы стали раздаваться единичные протесты со стороны представителей молодого поколения. Так Р. У н г е р вызвал большие споры своей брошюрой „Философские проблемы в немецкой науке о литературе“ (7): в ней он polemизирует с научным позитивизмом школы Шерера, указывает на тесную связь между немецкой литературой и философией в эпоху Гете, Шиллера и романтизма, требующую от исследователя особого внимания к философским вопросам, и призывает вернуться назад к основоположникам немецкой историко-литературной мысли в период, предшествующий образованию филологической школы, к Гердеру и Шлегелям, для которых изучение литературы было тесно связано с проблемой широкого философско-исторического и культурно-исторического синтеза (ср. также 8). Одновременно с Унгером выступает проф. Оскар В а л ь ц е л ь со статьей „Анализ и синтез в науке о литературе“ (9). Вальцель стоит перед задачей — оправдать перед судом филологов свою книгу о немецком романтизме (37), в которой делается попытка философско-исторического исследования системы романтического мировоззрения. Он видит в работах старой школы исключительное господство мелочного филологического анализа, объединяемого мнимым синтезом биографического повествования. Он выдвигает, как примеры исторического синтеза, Л а м п р е х т а и особенно Д и л ь т е я, и намечает для истории литературы в качестве основных категорий синтетического рассмотрения — идеи, жизненные проблемы, формальные приемы.

Годы войны и революции привели в Германии к победе новых научных идей. Работа в области изучения литературы, весьма интенсивная за последние годы, всецело развивается под знаком этих новых идей: широкого историко-литературного синтеза, философско-исторического, формально-эстетического, социологического. Внешним образом обновление научного творчества сказалось в персональных изменениях в составе профессуры; большинство университетских кафедр занято сейчас представителями новых течений, нередко принадлежащими и по годам к молодому поколению: напр., германисты — Фр. Г у н д о л ь ф (Гейдельберг), Э. Б е р т р а м (Кельн), Г. К о р ф (Лейпциг), Р. У н г е р (Бреславль); романисты — Л. Ш п и т ц е р (Марбург), Э. К у р ц и у с (Гей-

дельберг); из старшего поколения присоединим к этому списку таких авторитетных зачинателей нового движения, как О. Вальцель (Бонн), В. Дибелиус (Берлин), К. Фосслер (Мюнхен).

Летом 1925 г. мне пришлось опять побывать в немецких университетах и познакомиться, как из личного общения, так и из книг, с направлением научной работы за последние годы. В настоящей статье я попытаюсь дать обзор наиболее интересных явлений в этой области, стараясь, по возможности, быть объективным в выборе материала и воздерживаясь от односторонних оценок и предпочтений. Статья эта имеет задачу чисто осведомительную и должна прежде всего помочь ориентироваться в прилагаемом ниже более подробном библиографическом списке.

II

2. Характерным для нового направления является своеобразный литературный „модернизм“, интерес к литературной современности. О современных писателях пишут критические статьи, ими пользуются, как материалом для стилистического анализа (напр., Л. Шпитцер, см. ниже 86 сл.), из живого опыта современных литературных проблем исходят при столкновении аналогичных явлений исторического прошлого. В большинстве университетов каждый год читаются курсы о современной литературе — немецкой, французской, английской. Несколько новых книжек — Вальцеля, Штамлера, Наумана, Курциуса и др. (см. 11-16) посвящено обзору новейших литературных течений. В книге Вальцеля „Немецкая литература после смерти Гете“ (11), первом по времени и наиболее интересном из этих обзоров, литературное развитие Германии на протяжении XIX и начала XX века сознательно рассматривается с точки зрения тех проблем, которые были выдвинуты в процессе борьбы современных литературных течений — экспрессионизма и импрессионизма. Изменение поэтической техники в течение всего XIX века изображено автором, как постепенное уточнение в осуществлении реалистического задания точного воспроизведения действительности („Treffkunst“) — в реализме, натурализме, импрессионизме, против которых выступает, как реакция, новейшее направление — экспрессионизм, выдвигающий понимание искусства, как свободного творчества. С развитием поэтической техники и стилей тесно связано изменение философского восприятия жизни, мировоззрения, проходящего через аналогичные стадии позитивизма („наивного реализма“), субъективного психологизма („феноменалистического“ субъективизма) и завершающегося в новейшее время идеалистической реакцией. Основные

главы книги Вальцеля имеются в русском переводе („Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии“, Лгрд. 1922, изд. „Academia“).

3. Наиболее интенсивно разрабатываются в Германии проблемы философско-исторического синтеза („geistesgeschichtliche Synthese“): в настоящее время это, несомненно, — господствующее направление историко-литературной мысли. Для более ранней стадии этого направления характерна книга Р. Унгера „Гаман и эпоха просвещения“, вышедшая незадолго до войны (17); под влиянием Унгера находится целая группа исследований, аналогичных по теме и методу — Зоммерфельда о Николаи, Яненцкого о Лафатере, Вагнера о Герстенберге (18—20). Во всех этих работах главный герой — не художник слова, а мыслитель или критик, значение которого выходит за пределы специальной области словесного искусства, симптоматическая фигура для критической эпохи культурного перелома („Sturm und Drang“), борьбы рационализма немецкого Просвещения с новыми антирационалистическими течениями. Выступая во всеоружии филологического метода старой школы, Унгер и его последователи подчиняют этот метод, как вспомогательный, новым задачам философско-исторического исследования: их интересует уже не частный факт „заимствования“, а знаменуемая им традиция мысли, не биографические отношения, взятые сами по себе, а как свидетельство литературных связей и культурно-исторических сдвигов. Так, столкновение Николаи и Бюргера обнаруживает различное отношение старого и нового поколения к народной песне, а расхождение Лафатера с Гете вскрывает противоположность двух типов религиозного мировоззрения.

4. Гораздо решительнее преодоление филологических традиций в другой, более новой группе исследований, которые могут быть условно объединены под названием „феноменологического направления“. Развитие этого направления тесно связано с идеологическим влиянием популярной в современной Германии феноменологической философии Э. Гуссерля (Husserl). Авторы, которых можно причислить сюда, приходят более или менее последовательно к отказу от историко-генетического рассмотрения литературных фактов: вопрос о генезисе исторического явления, по их мнению, слишком долго заслонял изучение его „сущности“ („Wesen“). В связи с этим охотно говорят об идейной „сущности“ творчества данного поэта, или о „сущности“ данного литературного направления; выдвигают проблему феноменологического анализа „духа эпохи“, как во времена, предшествовавшие научному позитивизму. Отметим распространение характерного термина „Wesensschau“ („созерцание сущности“), представляющего модный немецкий перевод для старинного

понятия „интуиция“, пробужденного к новой жизни философской реакцией последних лет.

Примером феноменологического направления может служить книга М. Дейчбейна „Сущность романтического“ (21). Эта сущность, по мнению автора, не совпадает с отдельными эмпирическими проявлениями романтизма или даже с простой суммой таких проявлений. В эмпирических условиях личной жизни писателя или исторической жизни эпохи сущность романтизма проявляется всегда с известными ограничениями. Не всякое явление романтической эпохи в одинаковой степени выражает идею романтизма. Напр., Байрон и Вальтер Скотт — не романтики, французский романтизм — явление вторичное, подражательное. Наиболее яркое выражение идеи романтизма Дейчбейн находит в Германии у Новалиса, Фр. Шлегеля, Шеллинга, Шлейермахера, в Англии — у Вордсворта, Кольриджа, Шелли. На основании этого материала строит он свой анализ романтизма, как единства и системы. Отметим, что в его характеристике „творческой интуиции“ романтиков („imagination“) и романтического синтеза бесконечного и конечного в человеческом Я, в природе, в искусстве, в исторической жизни, ясно чувствуется сочувственное погружение современного нео-романтика в интимно-родственную ему атмосферу романтического мировоззрения. Возможность совершенно иного истолкования „сущности“ романтизма показывает, напр., книга К. Ш м и т а - Д о р о т и ч а, который, с враждебной романтизму ортодоксально-католической точки зрения, рассматривает романтический синтез, как иллюзорную эстетическую игру, примиряющую в мнимом единстве высшего порядка реальные противоречия между сознанием и бытием, духом и плотью, которые обнаружили в мировоззрении современного человечества (22).

К той же группе относится и книга Г. Корфа „Дух Гетевской эпохи“ (23). Автор изучает эпоху Гете (1770—1830), как некоторое философско-историческое единство, как систему, подчиненную определенному закону внутреннего развития. Мировоззрение гетевской эпохи для него — своеобразная новая форма светской религиозности, объединившая элементы средневекового христианства со светской культурой эпохи Просвещения. Постепенное развитие этой новой идеологии порождает те формы эстетики и поэтики, которые сменяются в Германии на протяжении эпохи „бурных стремлений“, классицизма и романтизма.

5. Особое место среди представителей философско-исторического синтеза занимает Фр. Гундольф. Гундольф — поэт модернист, близкий друг Стефана Георге, переводчик Шекспира и вместе с тем — профессор Гейдельбергского Университета, сочетание, которое само по

себе характерно для современной немецкой науки. Влияние Ст. Георге определило собой круг идейных пристрастий Гундольфа: культ героической и гармонической личности, творческой по преимуществу. Георге он посвятил книгу, как призванный истолкователь его творческих замыслов и жизненной миссии (30). Гундольф имеет, как и Георге, особенно большое влияние на современную немецкую молодежь. Его обширное исследование о Гете выдержало около десяти изданий. Ему посвящены были многочисленные статьи во всех журналах, в частности — специальный сборник из двенадцати статей, как сочувственных, так и критических, изданный журналом „Эвфорин“ (32).

Первая книга Гундольфа „Шекспир и немецкий дух“ вышла незадолго до войны (28). Старая тема — Шекспир в Германии — неоднократно обследованная с филологической точки зрения, поставлена здесь с новой стороны. Гундольфа интересуют не частные случаи параллелей и заимствований: каждый подобный факт является для него обнаружением стоящего за ним взаимодействия творческих сил. Гундольф пишет историю переживания Шекспира в различные периоды немецкой поэтической культуры. Шекспир является для него некоторым целостным духовным миром, процесс его усвоения — постепенным проникновением в этот мир на все большую глубину. Сперва Шекспир воспринимается, по преимуществу, как материал (новые темы — *Shakespeare als Stoff*), затем — как форма (проблема драматической композиции — *Shakespeare als Form*), наконец — как новое переживание жизни (*Shakespeare als Gehalt*). Каждая эпоха переживает Шекспира в соответствии с тем, что ей доступно по сходству с ее собственным миром. Напр., Виланд, воспитанный во вкусе французского рококо, берется за перевод комедии „Сон в летнюю ночь“, воспринимая и усваивая эту комедию, как произведение в стиле рококо. Таким путем характеристика процесса усвоения Шекспира превращается в характеристику художественной культуры воспринимающей эпохи. Наиболее показательным признаком того, что доступно данной эпохе в Шекспире, является поэтический язык. Сопоставляя язык Шекспира с языком Лютеровой Библии или Виланда и Лессинга, Гундольф устанавливает те неизбежные формы, в которых осуществляется это усвоение.

В книге о Гете (29), которой предпослано обширное теоретическое предисловие, Гундольф дает принципиальное обоснование своего метода. Обычно принято разделять биографические переживания поэта („жизнь“) и его произведения („творчество“), порождаемые этим переживанием, как причиной. Гундольф высказывается против такого разделения. Переживание творческой личности не есть сырой

материал, внешняя и независимая от нее данность: чем интенсивнее творческие силы личности, тем глубже преобразование этим творчеством самого переживания. Творчество и переживания поэта объединены для Гундольфа в его целостном „образе“ („die Gestalt“), который и является предметом его исследования.

Как познается целостный образ художника? Для этой цели нет никакой необходимости забегать с заднего крыльца биографических фактов („hinter die Werke greifen“). Наиболее непосредственное выражение творческой личности Гете — в его поэзии; так наз. биографический материал (письма, разговоры с друзьями) являются гораздо более случайными и поверхностными проявлениями этой личности. В самих поэтических произведениях Гундольф различает три степени непосредственности, близости к творческому центру личности, три концентрических „зоны“: 1) поэзия лирическая, 2) символическая, 3) аллегорическая. Всякая поэзия, по мнению Гундольфа, есть выражение творческой личности. Но в лирическом творчестве эта личность сама же является тем материалом, в котором поэт воплощает содержание своих переживаний. В символической и аллегорической поэзии материал этот берется из внешнего мира, более или менее непосредственно связанного с творческим Я. При этом Гундольф различает переживания первичные, непосредственные („Urerlebnis“), и переживания культурные, опосредствованные („Bildungserlebnis“). Так для Гете его эротика или титанический индивидуализм эпохи „бури и натиска“ были переживанием „непосредственным“, напротив — увлечение Шекспиром, немецкой стариной, а впоследствии — классической древностью, были переживаниями „культурными“. В исторической драме молодого Гете „Гец фон Берлихинген“ средневековая обстановка, шекспировская форма и т. д. являются результатом „культурных“ переживаний; но в этот материал („Stoff“) вкладывается, как содержание („Gehalt“), осмысляющее его непосредственное переживание: образ рыцаря Геца, средневекового анархиста, становится символическим воплощением индивидуалистических настроений „бурного гения“. Напротив, в „Вертере“ и „Тассо“ непосредственное переживание преобладает: поэтому произведения эти приближаются к типу творчества лирического.

Интуитивное проникновение в творческий образ художника является основой всей работы Гундольфа. Поэтому он утверждает: „метод есть переживание“ („Methode ist Erlebnis“); чтобы проникнуть в мир поэта нужно самому обладать опытом, родственными переживаниям поэта. Наука не может быть без предпосылок: стремление к познанию всегда возникает из какого нибудь личного переживания, которое

связывает нас с предметом познания. Так для самого Гундольфа его переживание Гете связано с опытом личного общения с его учителем Геопре („Goethe als der gestalterische Deutsche schlechthin“). Результат такого непосредственного переживания выражается научной мыслью в отвлеченных понятиях. Но для иррационалиста Гундольфа живая, творческая, изменяющаяся личность поэта (как и вообще живой поток жизни) в отвлеченных понятиях до конца не улавливается. Отсюда — стремление Гундольфа восполнить ограниченность отвлеченного знания художественным творчеством, подсказать словами творческий „образ“ Гете. Отсюда — его импрессионистический стиль: богатая синонимика, метафорическая образность, нагромождение эпитетов, нередко составных, новообразования, игра антитезами и т. д. Благодаря этому мысль Гундольфа не легко может быть отделена от словесного выражения, не имеет общезначимой формы отвлеченного научного понятия, в чем неоднократно его упрекали противники импрессионистической манеры (напр., Вальцель).

6. Среди последователей Гундольфа (34—36) самостоятельное место занимает Эрнст Бертрам, автор книги о Ницше (34), как и Гундольф — одновременно поэт и профессор. Если Гундольф говорил об индивидуальных предпосылках научного труда, то Бертрам (в предисловии к своему „Ницше“) идет еще дальше в этом направлении, подчеркивая принципиальную субъективность исторического знания вообще. Он отрицает „наивный реализм“ старой исторической науки, которая думала фотографически точно воспроизводить действительность, „какой она была на самом деле“. История всегда осмысляет действительность, дает ей образ и значение, и тем самым превращает ее в „легенду“. Каждая эпоха имеет свой „образ“ минувшего, свою „легенду“ о нем, и каждая из этих легенд имеет одинаковое право на существование. Легенду о Ницше хочет написать Бертрам, показать Ницше, каким он является нашему пониманию. В построении книги принцип историко-биографический совершенно исключен; отдельные главы рассматривают основную тему Ницше с точки зрения тех или иных общих проблем: напр., глава „Арион“ — Ницше и музыка; глава „Маска“ — отношение Ницше к театру и к театральности в жизни; глава „Анекдот“ — о фрагментарности мысли и формы у Ницше и т. д. Таким образом, если уже Гундольф говорил о неизбежных границах научного метода по отношению к индивидуальному и иррациональному, то в лице Бертрама школа Гундольфа приходит к последовательному отказу от научного анализа ради чисто художественного творчества („легенда“).

7. В области формального изучения литературы особенного внимания заслуживают работы Оскара Вальцеля. Начав, один из первых в Германии, в своих исследованиях по истории немецкого романтизма (37—38), с вопросов философско-исторического синтеза, Вальцель, в течение последних 15 лет, перешел к изучению новых для немецкой науки художественно-исторических проблем. С принципиальным обоснованием своего метода он выступил в двух теоретических брошюрах: „Сравнительное изучение искусств“ (39) и „Художественная форма поэтического произведения“ (40) (в русском переводе под заглавием: „Проблема формы в поэзии“, изд. „Academia“, Лгрд. 1923). Книга „Форма и содержание поэтического произведения“ (41) включает систематическое изложение методологических проблем, связанных с художественно-историческим анализом литературных памятников. Статьи на частные темы собраны в двух сборниках (38-а, 42), из которых второй, озаглавленный „Произведение словесного искусства“ (42), ближайшим образом посвящен специальным вопросам поэтики.

Как и другие представители художественно-исторического метода, Вальцель считает необходимым от изучения „души“ художника, его биографии, общественной среды, литературных „источников“ и т. д., перейти к анализу самого произведения. Поскольку поэзия есть искусство, проблемы художественные при этом выдвигаются на первый план. Изучение поэзии входит в цикл других наук об искусстве, как история „словесного искусства“ („Wortkunst“). Однако, в методах изучения словесного искусства Вальцель идет иными путями, чем, напр., русские „формалисты“: он опирается не на лингвистику, как общую науку о слове, а ищет поддержки в других искусствах и в общих всем искусствам основах эстетики. Отсюда — выдвигаемый Вальцелем методологический принцип — сравнительного изучения искусств („Wechselseitige Erhellung der Künste“), при котором искусства изобразительные и музыка, более дифференцированные в своих технических приемах и в соответствующей терминологии, могут подсказать поэтике систему понятий и терминов, пригодную для ее специальных целей.

Сравнительное изучение искусств, в понимании Вальцеля, включает несколько довольно различных задач. С одной стороны, уже обычное метафорическое словоупотребление художественной критики, говорящей, по поводу поэтического произведения, о четкости линий, ярких красках и т. п., включает интересный материал, подлежащий изучению: словарь таких терминов и история их употребления могут, по мнению Вальцеля, оказаться полезными для со-

здания более научной терминологии. С другой стороны, сравнительное изучение подсказывается элементами общими различным искусствам. Так, и музыка и поэзия пользуются ритмом; в новейших работах проф. Э. Сиверса и его школы обнаружено значение для поэзии других музыкальных элементов, напр., мелодии и тембра голоса. Но поэзия имеет также элементы общие с искусствами изобразительными. Обычно принято проводить строгую грань между искусствами пространственными (архитектура, живопись, скульптура), композиционным принципом которых является симметрия, и искусствами временными (музыка, поэзия), организованными по принципу ритма. Вальцель доказывает соотносительность и обратимость в искусстве пространства и времени, симметрии и ритма. Так, пространственное построение — ряд колонн — мы воспринимаем, как последовательность во времени, проходя между колоннами храма или следуя глазами за разворачивающейся перед нами колоннадой; напротив, временная последовательность ряда звуков в музыкальном произведении обращается для нас в своего рода пространственное сосуществование, когда прослушанное музыкальное произведение мы обзираем в своем воображении, как целое. В этом смысле лирическое стихотворение или роман, хотя и развиваются во временной последовательности, однако, обнаруживают, как целое, все признаки пространственного расчленения: можно говорить об архитектонике поэтического произведения, о соответствии или симметрии его частей, как это обычно делается по отношению к архитектурной постройке.

Однако, наиболее широкое применение получает принцип сравнительного изучения искусств по отношению к проблеме поэтических стилей, их типологии и исторической смены. Понятие поэтического стиля строится Вальцелем на основе соответствующего научного опыта в области искусств изобразительных.

8. Проблема типологии художественных стилей была выдвинута в Германии в конце XVIII века, в связи с переломом в области поэтических вкусов, переоценкой художественных ценностей классицизма и попыткой теоретически оправдать новые пути в области искусства (переоценка готики, Шекспира — эпоха „бури и натиска“, романтизм). Уже молодой Гете противопоставляет „идеально-прекрасному“ искусству древней Греции — „характерное“ искусство германского севера. Шиллер ставит рядом с „наивной“ поэзией классической древности — „сентиментальную“ поэзию нового времени. Фр. Шлегель, в своих первых статьях, дает этим психологическим терминам эстетическое обоснование: он различает „объективно-прекрасное“ искусство древних, осуществляющее априорные формы художественно-прекрасного,

и „интересное“ искусство нового времени, устремленное прежде всего к новизне и оригинальности темы. Наконец, Авг. Шлегелю принадлежит знаменитое противопоставление классицизма и романтизма, как поэзии „пластической“ и „живописной“ („plastisch“ и „pittoresk“), которое обосновано в его понимании различием мировоззрения античного мира и средневекового христианства („Poesie des Besitzes“ и „der Sehnsucht“ — поэзия „обладания“ и поэзия „томления“). Здесь уже можно говорить и о „сравнительном изучении искусств“ в смысле Вальцеля, поскольку типологическая противоположность поэтических стилей определяется сопоставлением с методами других искусств.

Не без влияния этих предшествующих попыток, в особенности — А. Шлегеля, подходит Вельфлин к проблеме типологии стилей в области изобразительных искусств. Его замечательная книга „Основные категории истории искусств“ (44) оказала в Германии решительное влияние на постановку формальных вопросов и в специальной области искусства словесного. Вельфлин исходит из исторической противоположности между изобразительным искусством XVI и XVII вв., Ренессанса и Барокко, раскрывшейся ему в результате долголетних специальных работ, которая превращается для него, однако, в гипологическую противоположность двух равноправных видов художественного совершенства. Сравнивая между собой различные произведения XVI и XVII вв., написанные на одинаковую тему, Вельфлин устанавливает основные противоположности двух стилей, которые сводит к следующим пяти категориям: 1) линейное и живописное — линия отчетливо ограничивает предметы или, напротив, она затушевана незаметными переходами красочных тонов, света и тени и т. д.; 2) плоскостное и глубинное — все предметы расположены в одной плоскости, на переднем плане, или, напротив, фигуры уходят в глубину, глубина художественно использована; 3) закрытая или открытая форма („тектонический“ или „атектонический“ стиль) — картина образует законченное построение, объединенное симметричной композицией, или, напротив, кажется как бы случайным отрезком из действительного мира, не обнаруживающим никакой отчетливой композиционной организации; 4) множество и единство — множество равноправных элементов образует художественное целое, или напротив, один элемент доминирует, остальные ему подчиняются; 5) абсолютная и относительная ясность — все предметы одинаково ясны или отдельные части произведения имеют разную степень ясности. Легко заметить, что категории, выставленные Вельфлином, связаны между собой, как элементы двух противоположных систем: напр., в стиле Ренессанса множественность равноправных фигур

тесно связана с абсолютной ясностью, с расположением предметов на переднем плане, в одной плоскости, с четкостью линий и т. д.

Книга Вельфлина доказывает существование двух равноправных типов художественного совершенства, там, где академическая эстетика старого времени, воспитанная на образцах классического Ренессанса, видела единый и единственный идеал прекрасного, обязательный для всех времен и народов. В этом — интимный пафос объективного по своим научным методам исследования Вельфлина: оправдание барокко, как самостоятельного и равноправного типа, в противовес прежним взглядам на XVII век, как на эпоху упадка и вырождения классического ренессанса. Благодаря этому Вельфлин создал в Германии моду на барокко, которая отразилась и на литературных вкусах. Литературный барокко сделался за последнее время предметом особого внимания немецких ученых и критиков, как незадолго до этого — романтизм. Издаются антологии немецкой лирики XVII века; печатаются многочисленные исследования на эту тему (см. 49 — 52). Из числа последних отметим, в особенности, статью Фр. Штриха „Лирический стиль XVII века“ (49), как тонкий образец формального анализа. Если старые историки литературы (напр., В. Шерер) были склонны рассматривать немецкую поэзию XVII века исключительно как подражательную и ученую, то теперь сравнением немецких стихотворений с их латинскими и романскими источниками (по методу Вельфлина) стараются обнаружить национальное своеобразие нового художественного стиля; в ряды великих немецких поэтов зачисляются Веккерлин, Шпэ, Грифиус, Ангел Силезский. Барокко, по мнению немецких исследователей, есть германское перерождение классического ренессанса и продолжает в этом смысле художественные традиции средневековой готики (ср. 47). Барокко в поэзии оказывается неожиданно родственным Клопштоку и некоторым течениям эпохи „бури и натиска“, в особенности же — современному немецкому экспрессионизму. Все это — проявления „германского стиля“ в искусстве, в противоположность классицизму и ренессансу романских народов.

Вальцель переносит противоположность стилей ренессанса и барокко на старое противопоставление классической (французской) и шекспировской драмы. Он первый обратил внимание на интересные с этой точки зрения работы Штейнвега, посвященные французской драме XVII века и тесно связанной с ней классической драме Гете („Ифигения“, „Тассо“) (53 — 56). „Ифигения“ Гете обнаруживает строго симметрическое композиционное распределение действующих лиц по принципу противоборствующих сил:

в центре — героиня (Ифигения), рядом с ней, с одной стороны — ее брат, Орест, с другой стороны — его антагонист, покровитель Ифигении, царь Тоант; у каждого из них имеется наперсник: рядом с Орестом — его друг Пилад, рядом с Тоантом — его вельможа Аркас. Такая же симметрия обнаруживается в строении самой драмы: третье действие, центральное, включает кульминационный пункт (исцеление Ореста), который приходится как раз на среднюю сцену III действия (монолог Ореста); обнаруживаются также строгие числовые соотношения между размерами отдельных частей драмы, в композиционном членении отдельных монологов и т. д. Говоря в терминах Вельфлина, это — закрытый („тектонический“) стиль, причем все немногочисленные фигуры, одинаково ясно освещенные, расположены как бы в одной плоскости, на первом плане. Напротив, драма Шекспира, которую Вальцель, с этой точки зрения, изучает в особой статье („Архитектоника шекспировской драмы“, см. 57), обнаруживает несомненные признаки стиля барокко. Большое число фигур подчиняется отдельным доминирующим фигурам. Большое число сцен не укладывается в строгие рамки композиционной симметрии. Характерно исчезновение героя со сцены в середине драмы (смерть Цезаря, безумие Лира), которая продолжается дальше без его непосредственного участия: это напоминает Вальцелю те ассиметрические картины стиля барокко, о которых говорит Вельфлин, где, как напр., в „Магдалине“ Гвидо Рени, главная фигура целиком расположена по одну сторону диагонального сечения картины, тогда как в другой половине остается только пейзажный фон.

Другая попытка типологии стилей, использованная Вальцелем, принадлежит известному философу Зиммелю („Рембрандт“, см. 45). Сравнивая портреты Рембрандта с итальянскими портретами эпохи ренессанса (Рафаэля, Тициана), Зиммель устанавливает два противоположных художественных типа. Портрет Рембрандта изображает жизнь в движении, в становлении, как поток; в портретах эпохи ренессанса — неподвижное бытие, остановившийся момент времени, в котором удерживается как бы вневременная сущность, „идея“ изображаемого предмета. В связи с этим у Рембрандта форма не имеет самостоятельного существования вне породившего ее жизненного движения, она — индивидуальна и неповторима; в портретах ренессанса, напротив, существует как бы общая, типическая форма, от данного предмета независимая, идеальный закон, формирующий в одинаковом смысле различные содержания. И здесь, таким образом, намечаются два типа художественного совершенства: с одной стороны — индивидуальное, характерное; с другой стороны — идеально-прекрасное.

Вальцель переносит это противопоставление в литературу. Он сравнивает сонет Петрарки с лирическим стихотворением молодого Гете („Auf dem See“ — „На озере“, 58—59). Сонет Петрарки изображает типически-обобщенное, отстоявшееся и уже вневременное переживание; стихотворение Гете является непосредственным выражением неповторимо-индивидуального мгновения в самый момент переживания; творчество и переживание одновременны, так что на протяжении самого стихотворения переживание развивается и изменяется. В связи с этим метрическая форма итальянского сонета может служить типичным примером общей композиционной формы, которая одинаково налагается на любое содержание, как некоторое пропорциональное распределение частей; напротив, Гете в эпоху „бури и натиска“ стремится отказаться от схематизма метрических форм, однообразно повторяющих одинаковый строфический рисунок, в пользу вольного стиха, индивидуально меняющегося в своем ритме в связи с изменением переживания, а стихотворение „На озере“ создает совершенно индивидуальную строфическую форму на данный случай, в которой каждая из трех частей стихотворения построена по новому метрическому принципу, в соответствии с изменением лирического чувства поэта.

С другой стороны, Вальцель расширяет противопоставление Зиммеля до принципиальной противоположности двух типов эстетического мышления. Античная эстетика — эстетика „меры“ („Massaesthetik“) — основывала прекрасную форму на гармонии числовых отношений (т.-е. на симметрии композиционного строения). Лишь поздняя античность в лице Плотина выдвинула новое понимание красоты, как выражения идеи, интуиции, переживания („органическая эстетика“). Эта новая эстетика возрождается в Европе в XVIII веке; ее представители — английский платоник Шефтерберн, Гердер и Гете (с их учением о „внутренней форме“), наконец — немецкие романтики. Она соответствует, по преимуществу, германскому чувству формы, в противоположность античности и романским народам (см. 41, 59).

Типология художественных стилей продолжает быть и по сей час одним из вопросов, наиболее популярных в немецкой науке об искусстве (см. еще 46—48). Характерно при этом стремление установить своеобразие германского чувства формы, как и германской культуры вообще, ее равноправность по сравнению с художественной культурой классического и романского мира. При этом различие стилей обособывается, как уже у А. Шлегеля, различным типом переживания жизни: говорят не только о стиле барокко, но о чувстве жизни эпохи барокко, о „человеке барокко“. В специальной области истории литературы особого внимания заслуживает

попытка Ф. Штриха по новому обосновать различие классицизма и романтизма, как типологическую противоположность мировоззрений и стилей, отчасти также — с помощью категорий Вельфлина („Классицизм и романтизм“, 60).

9. Вопросам словесного искусства в узком смысле посвящены работы по стилистике. Стилистика для немецкой науки не является новой областью: существует издавна целый ряд специальных исследований, посвященных „языку и стилю“ того или иного писателя или целой литературной группы, например, из новой немецкой литературы — о языке и стиле анакреонтиков и Клопштока, молодого и старого Гете, романтиков и Клейста, и мн. др. В большинстве случаев авторы пользуются терминологией античной риторики, подновляя ее в соответствии с особенностями материала (см. 63—69). Уже во второй половине XIX века были сделаны попытки построить систему стилистики на основе новой группировки античных терминов (Ваккернагель, Гербер—70, 71); в XX веке Р. Мейер (72) и Э. Эльстер (73) выступили с самостоятельными построениями, пользуясь для пересмотра и упорядочения старинной терминологии новыми данными общей лингвистики и психологии языка. Однако, не к этим систематическим обзорам старого материала, предпринятым историками литературы отчасти с учебными целями, восходит новая постановка вопросов стилистики в Германии; она является результатом переворота в области лингвистики, выразившегося в преодолении методов старой исторической грамматики и в сближении теоретического и исторического языкознания с проблемами поэтического языка.

10. В Германии это движение связано с именем романиста Карла Фосслера, который в самом начале XX века выступил с теоретическими статьями, направленными против на чного „позитивизма“ господствовавшей тогда в лингвистике младо-грамматической школы (75—76). Фосслер различает в языке элементы общие, узуальные, и индивидуальные отклонения. Первые изучаются грамматикой, вторые — стилистикой. Для грамматики всякое отклонение является ошибкой; напротив, с точки зрения стилистики индивидуальная инициатива есть проявление личного, творческого, художественного начала в языке. С течением времени индивидуальная инициатива может сделаться источником нового узуса: индивидуальное отклонение, первоначально относившееся к области стилистики, становится узуальным, переходит в область грамматики, „грамматикализуется“. Всякая грамматическая форма была первоначально, по мнению Фосслера, стилистическим явлением (см. особенно 77). Эта теория учит по новому ставить вопросы исторической грамматики, доискиваясь в каждом данном грамматическом явлении его стилистической основы; в области исторического

синтаксиса такое рассмотрение оказалось очень плодотворным (ср. 80—84). С другой стороны, Фосслер ставит вопрос о том, какие культурно-исторические силы обусловили распространение того или иного индивидуального отклонения в языке более обширной социальной группы: историческая грамматика становится таким образом частью истории культуры (79).

11. Сам Фосслер в своих лингвистических трудах ограничивается вопросами грамматики, давая им новое освещение сближением с эстетикой языка. Специально в области лингвистической стилистики работает романист Лео Шпитцер, получивший образование в строгой школе младо-грамматика Мейер-Любке, но примкнувший к новым течениям возглавляемым Фосслером. На границе между грамматикой и стилистикой стоит его книга „Итальянский разговорный язык“, в которой он изучает специфические приемы диалогической речи и их постепенную грамматикализацию (86). Такое же промежуточное положение занимает оригинальное исследование „Перифразы для слова голод в итальянском языке“ (87), написанное на основании материалов австрийской военной цензуры. В письмах итальянских военнопленных цензура вычеркивала упоминания о голоде, царившем в концентрационных лагерях, тогда как сами военнопленные были заинтересованы в том, чтобы дать понять своим родным о претерпеваемых ими лишениях, в расчете на получение с родины пищевых посылок: это создавало условия для лингвистического эксперимента, в котором вокруг запретного слова нарастала группа более или менее узуальных иносказаний. Непосредственно к стилистике относится исследование Шпитцера о синтаксисе французских символистов: синтаксические отклонения новейшей французской поэзии, вызывавшие нападки консервативной критики, рассматриваются, как система выразительных средств для нового восприятия жизни и нового художественного вкуса (88). В другой, наиболее ранней работе, посвященной Раблэ, он изучает необычные словообразования этого писателя, в связи с особенностями его гротескно-комического стиля (89). Большинство других стилистических исследований Шпитцера состоит из небольших специальных монографий об индивидуальном стиле того или иного, обычно современного, писателя (Жюль Ромэн, Шарль Пегги, Шарль Луи Филипп, Барбюс, из немцев — Альфред Керр, Моргенштерн и др., см. 90—97). Метод его работы заключается в установлении системы индивидуальных отклонений от языкового узуса, которые затем рассматриваются, как выразительные средства или признаки известного индивидуального восприятия жизни (по принципу — „*oratio est vultus animi*“). В частности, устанавливается связь между словарем писателя, излюбленным кругом сло-

весных тем, и основными „мотивами“ его творчества („Motiv und Wort“, см. 90), причем под „мотивами“ разумеются как повествовательные единицы, составляющие элементы фабулы, так и более отвлеченные мотивы идеологического или эмоционального характера, относящиеся к чувству жизни или мировоззрению писателя. Теоретические принципы стилистического анализа изложены Шпитцером в статье „Лингвистика и словесное искусство“ (1925), подводящей итоги его пятнадцатилетней работе в этой области (99).

12. Теория художественной прозы, которая была у нас за последние годы предметом особого интереса, в Германии получила новое направление уже с начала XX века. Еще в 1902 г. появилась книга Р и м а н а „Техника романа у Гете“ (100), которая выдвинула целый ряд существенных вопросов композиции романа, например: о типичных мотивах романа приключений и тайны, о начале и окончании глав, вставных новеллах и эпизодах, рассказе от первого лица, диалоге, введении писем и стихов, о приемах характеристики действующих лиц и их вступлении в действие и т. д. Большое исследование В. Д и б е л и у с а „Искусство романа в Англии“ (101) дает в теоретических главах целую систему морфологии романа: основной сюжет, повествовательные мотивы и их значение для сюжетной конструкции, ведение действия и последовательность мотивов, действующие лица, их сюжетная роль, традиция литературных типов, их дифференциация и интеграция в процессе исторического развития и перемена их сюжетной функции, приемы характеристики, словесный стиль, наконец — общая концепция автора и его отношение к теме и героям. Историческая часть изображает эволюцию английского романа XVIII и начала XIX века, как литературного жанра, с точки зрения его художественной техники: центральная проблема книги — борьба двух типов романа, авантюрного и психологического, и их взаимное влияние друг на друга. В книге Дибелиуса о Диккенсе (102) тем же методом устанавливается историческое отношение Диккенса к предшествующей литературной традиции и системе его художественных средств. Отметим более специально — интересные наблюдения над употреблением лейтмотивов в характеристике действующих лиц. Из монографий об отдельных авторах заслуживает также внимания книга Вальцеля о современной писательнице Риккарде Гух, посвященная „искусству рассказа“ (103).

Некоторые теоретические проблемы вызвали к себе особое внимание. Так, роль рассказчика в композиции новеллы, как устного повествования по преимуществу, исследует К. Фридеман (104). Рассказу от первого лица („Ich-Erzählung“), его морфологическим признакам и его роли в истории повествовательной техники, посвящена книга

Форстрейтера (105). О приемах обрамления единичной новеллы и, в особенности, цикла новелл имеется обширная литература (106—109), из которой выделяется исследование Брахера (106) внимательным анализом отдельных типов обрамления и их художественной функции. В связи с этим вопросом Шиссель фон Флешенберг указал на морфологическое родство между циклом новелл с обрамлением и авантурным романом, объединяющим последовательный ряд более или менее самостоятельных приключений, и пытался на материале античного романа установить историко-генетическую связь между этими формами (110—113). Весьма существенным для техники повествования является устанавливаемое Э. Гиртом (114) различие между двумя формами рассказа — „сообщением“ рассказчика („Bericht“) и драматической „инсценировкой“ („Darstellung“); в связи с этим Гирт исследует роль времени в композиции повествования (передвижение временной перспективы, различная степень „непрерывности“ и „плотности“ времени и т. д.). О группировке действующих лиц в романе (и драме) по принципу противоборствующих сил говорит Зейферт в своих „Наблюдениях над композицией поэтических произведений“ (115).

13. Даже в области изучения средневековой литературы сказалось влияние новых идей. В частности, новейшая теория происхождения германского эпоса, выдвинутая А. Гейслером (Andreas Heusler), непосредственно основывается на изучении морфологии эпической формы. Если старые теории рассматривали героический эпос, как продукт коллективного творчества народных масс, как безыскусственную народную песню (в романтическом понимании этого слова), то в современном учении об эпосе, как известно, подчеркивается элемент индивидуального искусства, сознательного мастерства певца-профессионала. В связи с этим в начале XIX века братья Гриммы и Лахман, по примеру исследователя Гомера—Вольфа, рассматривали героические поэмы, подобные Илиаде или Нибелунгам, как свод (или спев) самостоятельных эпизодических песен, образующих как бы последовательные главы единого эпического сказания. Гейслер, однако, доказал на германском материале, что такие эпизодические песни-главы на самом деле никогда не существовали: различие между песней и поэмой — не в объеме сюжета, который остается постоянным, исчерпывая данное сказание целиком, а в стилистических приемах разработки того же сюжета. Песня, заключающая 200—300 стихов, отличается краткостью, сосредоточивается на нескольких драматических вершинах сюжета, экономно пользуется героями и драматическими сценами. Поэма, имеющая несколько тысяч стихов, повествует о тех же событиях более подробно и медленно, заполняя промежутки между вершинами, задержи-

ваясь на описаниях и психологической мотивировке событий, вводя большое число второстепенных действующих лиц и новых сцен. Происходит процесс стилистического „набухания“ („Anschwellung“), связанный с переходом от устного творчества к письменному и с влиянием литературных образцов — античных, а в более позднюю эпоху — романских поэм (116 — 118). На примере средневерхненемецкой поэмы о Нибелунгах Гейслер имеет возможность проследить по памятникам процесс превращения песни в поэму (117): древне-норвежская „Сага о Дитрихе“ и еще более архаические песни „Эдды“ позволяют реконструировать предварительные стадии с достаточной вероятностью. Таким образом Гейслер развертывает процесс стилистической эволюции героического сказания от древне-германской аллитерационной песни эпохи великого переселения народов до сложной формы большой поэмы конца XII века. В результате устанавливается общий методологический принцип: история героического сказания неразрывно связана с историей поэм, т.е. жизнь сказания определяется теми художественными изменениями, которые вносят в них отдельные поэты, под влиянием изменения поэтического вкуса или мировоззрения эпохи („Sagengeschichte ist Literaturgeschichte“).

IV

14. Наименее ярко представлено в Германии социологическое направление. Однако, в области изучения английской литературы, в которой социальные мотивы выступают особенно отчетливо, социологическое движение имеет авторитетных сторонников (см. 121). Так, Дибелиус, выступивший первоначально с чисто формальными исследованиями, в своей книге о Диккенсе (102) сознательно выдвигает социальную базу, на которой строится творчество английского романиста: художественные требования новых читательских групп. Сходным образом Фер, в своей истории английской литературы XIX века (122), предпосылает изображению поэтического творчества каждого периода очень подробный анализ экономической и политической обстановки. Правда, и в том и в другом случае, речь идет, по преимуществу, о социальной обусловленности литературных тем и типов: вопросы социологии литературных стилей этими авторами не затрагиваются.

С теоретической точки зрения особенного внимания заслуживает небольшая брошюра известного англиста Л. Шюкинга „Социология литературного вкуса“ (123). Автор рассматривает здесь условия литературного производства и потребления в различные эпохи и их влияние на развитие поэтического искусства. Специально выдвигается вопрос об

отношении поэта к заказчику (аристократу-покровителю или буржуа-издателю), о социальном положении литературного ремесла в различные эпохи, о роли литературных кружков критики, журналов, рекламы в судьбе литературного произведения в наши дни. Старинному догматическому представлению о поэте, как выразителе „духа эпохи“, Шюкин противопоставляет социально-критическое: поэт пишет для определенных общественных групп, носителей различных борющихся между собой идеологий и разных художественных запросов; этой борьбой обуславливается изменение художественных вкусов.

Что эти идеи находят отклик и в среде исследователей новой немецкой литературы, показывает последняя статья молодого германиста К. Фиетора (52). Автор ставит в вину немецкой науке о литературе исключительное внимание к литературному произведению, как выражению творческой личности, и отсутствие интереса к социологическим проблемам. Рядом с обычным изучением литературы с точки зрения производителя, необходимо поставить вопрос о потребителе литературных произведений, в его социальной дифференциации. Существенным является установление функции литературы в социальной жизни данной эпохи, ее места в ряду других социальных сил. Не следует ограничиваться высоким искусством, но включать в научное рассмотрение весь объем литературной продукции эпохи.

В какой мере эта программа осуществится в работах К. Фиетора и его единомышленников, покажет ближайшее будущее.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Предшественники. 1. Robert P e t s c h. „Gehalt und Form“, Dortmund. 1925. — 2. Joh. V o l k e l t. „Zwischen Dichtung und Philosophie“, M. 1908 — 3. G. S i m m e l. „Goethe“, Lpz. 1913. — 4. W. D i l t h e y. „Das Erlebnis und die Dichtung“, Lpz. 1907. — 5. Для историка литературы особенно интересна характеристика эпохи импрессионизма: K. L a m p r e c h t. „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit“, Berl. 1901. — 6. Под влиянием Лампрехта находится R. H a m a n n. „Der Impressionismus in Leben und Kunst“, Köln, 1907. — 7. Rud. U n g e r. „Philosophische Probleme in der neuen Literaturwissenschaft“ M. 1908. — 8. Rud. U n g e r. „Literaturgeschichte als Problemgeschichte“, Berl. 1924. — 9. O. W a l z e l. „Analytische und synthetische Literaturforschung“ G. R. M. 1910 (перепечатано в № 42). — 10. На русском языке ср. обзор Р. Унгера. „Новейшие течения в немецкой науке о литературе“ („Соврем. Запад“, 1924, № 6).

2. О современной литературе. 11. O. W a l z e l. „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod“, B. 1920² (в русском переводе — извлечение: „Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии“, Лгр. 1922 изд. „Academia“). — 12. H. N a u m a n n. „Die deutsche Dichtung der Gegen

wart“, Stuttg. 1923. — 13. W. Stämmle r. „Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart“. — 14. E. R. Curtius. „Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs“, 1923. — 15. H. Heiss. „Romanische Literaturen des XIX — XX Jhs.“ (в серии „Handbuch der Literaturwissenschaft“, под ред. О. Вальцеля). — 16. W. Schirmer. „Der englische Roman der neuesten Zeit“, Hdb. 1923.

3. Группа Унгера. 17. Rud. Unger. „Hamann und die Aufklärung“, 2 Bde, Jena 1911 (подробный реферат в статье В. Жирмунского, „Гаман, как религиозный мыслитель“, Р. Мысль, 1914, № 6). — 18. Chr. Japentzki. „Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewusstseins“, H. 1916. — 19. M. Sommerfeld. „Fr. Nicolai und der Sturm und Drang“, H. 1921. — 20. A. W. Wagner. „Gerstenberg und der Sturm und Drang“, 2 Bde, Hdbg. 1914 — 1924.

4. Феноменологическое направление. 21. M. Deutschein. „Das Wesen des Romantischen“, 1921. — 22. C. Schmitt-Dorotic. „Politische Romantik“, M. 1925². — 23. H. Korff. „Der Geist der Goethezeit“, Bd. I, Lpz. 1923. — 24. Herb. Cysarz. „Erfahrung und Idee“, W. 1921. — 25. G. Stefansky. „Das Wesen der deutschen Romantik“, Stuttg. 1923. — 26. Jul. Petersen. „Die Wesenbesimmung der deutschen Romantik“, Lpz. 1926. — 27. Литературный орган философско-исторического направления: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ (DVj), с 1923 г.

5. Ф. Гундольф (Гундельфингер) 28. Fr. Gundolf. „Shakespeare und der deutsche Geist“, B. 1911. — 29. „Goethe“, B. 1916. — 30. „George“, B. 1920. — 31. „Heinrich von Kleist“, B. 1922. — 32. „Caesar. Geschichte seines Ruhms“, B. 1925. — 33. „Euphorion“ 1921. Ergänzungsheft XIV: Gundolf-Heft.

6. Группа Гундольфа. 34. Ernst Bertram. „Nietzsche. Versuch einer Mythologie“, Brl. 1918. — 35. L. v. Pigenot. „Hölderlin. Das Wesen und die Schau“, M. 1923. — 36. P. Hankammer. „Jakob Böhme“, Bonn 1924.

7. Оскар Вальцель. 37. Oskar Walzel. „Deutsche Romantik“, 2 Bde, B. 1918⁴. — 38. „Vom Geistesleben des XVIII und XIX Jhs.“, 1911. 38a „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Lpz. 1922 (изд. 2-ое, со включением новых статей по вопросам поэтической формы). — 39. „Wechselseitige Erhellung der Künste“, B. 1917. — 40. „Die künstlerische Form des Dichtwerks“. B. 1919 (русск. перевод: „Проблема формы в поэзии“, Лгр. 1923, изд. „Academia“) — 41. „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“, B. 1923—25 (один из томов редактируемого Вальцелем „Handbuch der Literaturwissenschaft“). — 42. „Das Wortkunstwerk“, B. 1926. — 43. „Vom Geiste neuer. Literaturforschung“. Festschrift für Oskar Walzel. 1924 (сборник статей, посвященных художественно-историческим проблемам). См. также №№ 11, 94.

8. Типология художественных стилей. 44. H. Wölfflin. „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, M. 1915. — 45. G. Simmel. „Rembrandt“, Lpz. 1916. — 46. W. Worringer. „Abstraktion und Einfühlung“, M. 1909. — 47. W. Worringer. „Formprobleme der Gotik“, M. 1911. — 48. Herm. Nohl. „Stil und Weltanschauung“, Jena 1920. — **Поэзия эпохи барокко:** 49. Fr. Strich. „Der lyrische Stil des XVII Jhs.“ (в сборнике: „Abhandl. z. Litgesch., Franz Muncker zum 60. Geburtstag dargebracht“, M.

1916). — 50. Herb. Cysarz. „Deutsche Barockdichtung“, 1924. — 51. H. Cysarz. „Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung“ (D. Vj. 1925, I). — 52. K. Vietor. „Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung“ (G. R. M., 1926, № 5—6). — **Проблема стилей в поэзии:** 53. C. Steinweg. „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen“, H. 1912. — 54. C. Steinweg. „Corneille“, H. 1910. — 55. C. Steinweg. „Racine“. H. 1911. — 56. C. Steinweg. „Das Seelendrama in der Antike und seine Weiterentwicklung bis auf Goethe und Wagner“, H. 1924. — 57. O. Walzel. „Shakespeares dramatische Baukunst“ („Shakespeare-Jahrbuch“, 1916; перепечатано в № 42). — 58. O. Walzel. „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik“ (перепечатано в № 38а). — 59. O. Walzel. „Zwei Möglichkeiten deutscher Form“ (там же). — 60. Fr. Strich. „Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit“, M. 1922. — **По истории жанров:** 61. K. Vietor. „Geschichte der deutschen Ode“, M. 1923 (в серии: „Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen“). — 62. Günter Müller. „Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart“, M. 1925 (в той же серии).

9. Стилистика. 63. Fr. Ausfeld. „Die deutsche Anakreontische Dichtung des XVIII Jhs.“, 1890. — 64. Christoph Würfl. „Über Klopstocks poetische Sprache“, Arch. f. Stud. d. n. Sprach., 1880—81. — 65. A. Strack. „Goethes Leipziger Liederbuch“, Giessen 1893. — 66. K. Burdach. „Die Sprache des jungen Goethe“ (Verhandl. d. 37. Philol. Versammlung, 1885). — 67. P. Knauth. „Goethes Sprache und Stil im Alter“, 1898. — 68. H. Petrich. „Drei Kapitel vom romantischem Stil“, 1871. — 69. G. Mindes-Pouet. „H. v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil“, 1871. — 70. W. Wackernagel. „Poetik, Rhetorik, Stilistik“, 1873. — 71. G. Gerber. „Die Sprache als Kunst“, 2 Bde, 1871. — 72. R. M. Meyer. „Deutsche Stilistik“, 1906. — 73. E. Elster. „Prinzipien der Literaturwissenschaft“, Bd II, „Stilistik“, 1911 (русская обработка: О. Бурхарт. „Новые горизонты в области исследования поэтического стиля.—Принципы Эльстера“, Киев 1915). — 74. Из новейших работ ср. особенно G. Loesch. „Die impressionistische Syntax der Goncourts“, Nrnbg. 1919

10. К. Фосслер. 75. K. Vossler. „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft“, 1904. — 76. „Sprache als Schöpfung und Entwicklung“, Hdb. 1905. — 77. „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie“, M. 1923. — 78. „Geist und Kultur in der Sprache“, Hdb. 1925. — 79. „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung“, Hdb. 1913. **Школа Фосслера (проблемы синтаксиса):** 80. Eug. Lerch. „Die Verwendung des romanischen Futurums als Ausdruck eines sittlichen Sollens“, Lpz. 1919. — 81. Eug. Lerch. „Französische Syntax“ Bd. I, 1925. — 82. E. Lorck. „Die erlebte Rede“ Hdb. 1921. — 83. L. Spitzer. „Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik“, H. 1918. — 84. L. Spitzer. „Über syntaktische Methoden auf romanischem Gebiet“ (N. Sprachen, 1919, Bd. XXVI). — 85. **Литературный орган группы Фосслера:** „Jahrbuch für Philologie“, hsg. v. Klemperer und Lerch, c 1925 г.

11. Л. Шпитцер. 86. Leo Spitzer. „Italienische Umgangssprache“, Bonn 1922. — 87. „Die Umschreibungen des Begriffes Hunger in Italien“, H. 1920. — 88. „Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten“ (в сбор-

нике № 83).—89. „Die Wortbildung als stilistischer Mittel, exemplifiziert an Rabelais“, H. 1910. — 90 „Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr Morgensterns“ (в сборнике: H. Sperber und L. Spitzer „Motiv und Wort“, Lpz. 1918).—91. „Zur Sprache von Charles Péguy“ (в сборн. № 43).—92. „Studien zu H. Barbusse“, Bonn 1920. — 93. „Der Unanimismus von Jules Romains im Spiegel seiner Sprache“ (Archiv. Roman., VIII, 1—2).—94. „Über zeitliche Perspektive in der neuen französischen Lyrik“ (N. Spr. 1923, XXXI).—95. „Pseudo-objektive Motivierung“ (Zs. f. franz. Sprache, Bd. 46, 1923) (о стиле Ш. Л. Филиппа).—96. „I.szenierende Adverbialbestimmung im neueren Französisch“ (N. Spr. 1920, Bd. XXVIII). — 97. „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie“ (G. R. M. 1923, 193 ff.) (о стиле А. Керра). — 98. „Das syntaktische und das symbolische Neutralpronomen im Französischen“ (в сборн. „Idealistische Neuphilologie“, Festschrift f. K. Vossler, H. 1922).—99. „Wortkunst und Sprachwissenschaft“ (G.R.M. 1925, Bd. XIII). См. также №№ 83, 84.

12. Теория прозы. 100. Riemann. „Goethes Romantechnik“, 1902.—101. W. Dibelius. „Englische Romankunst“, 2 Bde, B. 1910. 102. W. Dibelius. „Charles Dickens“, B. 1916. — 103. O. Walzel. „Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens“ L. 1916.—104. Käte Friedemann. „Die Rolle des Erzählers in der Epik“, L. 1910. — 105. Kurt Forstreuter. „Die deutsche Icherzählung“, B. 1924. — 106. Hans Bracher. „Rahmenerzählung und verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer, Th. Storm“, Lpz. 1909.—107. Moritz Goldstein. „Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann“, B. 1906. — 108. Agnes Waldhausen. „Die Technik der Rahmenerzählung bei G. Keller“, 1911. — 109. Er. Auerbach. „Zur Technik der Frührenaissance Novelle in Italien und Frankreich“, Hdb. 1921. — 110. Otm. Schissel von Fleckenberg. „Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum“, H. 1903. — 111. „Novellenkränze Luk'ans“, H. 1913. — 112. „Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form“. 1913. — 113. „Novellenkomposition in Hoffmanns Elixieren des Teufels“, 1910. — 114. Ernst Hirt. „Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung“, Berl. 1923. — 115. Bernh. Seuffert. „Beobachtungen über dichterische Komposition“ (G. R. M., Bd. I—II, 1910—11).

13. Теория эпоса: А. Гейслер. 116. Andreas Heusler. „Lied und Epos in der germanischen Heldensage“, Dortmund. 1905. — 117. „Nibelungensage und Nibelungenlied“, 1921. — 118. „Altgermanische Dichtung“ (один из томов „Handbuch der Literaturwissenschaft“, ред. О. Вальцеля). — 119. „Heliand. Liedstil und Epenstil“ (Zs. f. d. Altert., Bd. 57, 1920). — 120. „Die Lieder der Lücke im Codex Regius“ (в сборн. „Germanist. Abhandl. f. H. Paul“, S.b. 1902)

14. Социологические течения. 121. Gust. Hübenер. „Neue Anglistik und ihre Methoden“ (D. Vj. II, 330 f.). — 122. В. Фейр, „Englische Literatur des XIX — XX Jhs“. 1924—25 (в „Handbuch der Literaturwissenschaft“, ред. О. Вальцеля). — 123. L. Schücking. „Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung“, M. 1923. — 124. Paul Merker. „Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte“, Berl. 1921.

125. Итоги историко-литературной работы последних лет подводит в форме энциклопедии: Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte, hsg. v. P. Merker и W. Stammer, 1925 сл.

Учение о символе в индийской поэтике ¹⁾

Посвящается Б. М. Эйхенбауму

1

Русские издавна любят применять к себе имена „скифов“, „азиатов“, противопоставляя себя Европе и льстясь особым сродством с народами Востока. Но гораздо меньше, чем у соседей - европейцев, в нашем образованном обществе распространены достоверные и обстоятельные сведения о Востоке. Быть может это объясняется отчасти тем, что лишь с недавнего времени русские востоковеды стали заниматься популяризацией своей науки. У нас не было передаточной инстанции между единичными, часто исключительными исследователями и обществом. У нас почти не было научных и вместе доступных неспециалистам книг об исторической культуре великих народов Востока.

Эта работа имеет такое именно задание: ввести в широкий обиход некоторые элементы древне-индийского учения о поэзии. Потому уже в самом заглавии статьи допущено условное применение терминов „символ“ и „поэтика“. Следовало бы сказать: „Учение о двáni в аланкáрашáстре“, если бы индийская литература и наука были больше знакомы читателям.

Аланкáрашáстра — в этимологическом переводе значит: „учение об украшениях“ (подразумевалось: поэтической речи). Но в те века, о которых будет речь, понимали под этим научным термином — „учение о поэтических формах“. Таковую науку словно и можно бы назвать поэтикой. тем более, что как раз „теория двáni“ перенесла центр внимания аланкáриков с речевых фигур и формальных стилей

¹⁾ Доклад этот, читанный в годовом заседании Отдела Словесных Искусств 30 ноября 1926 г, представляет извлечение из книги: „Идеи индийской поэтики“, подготавливаемой к печати.

на семантику поэзии и функции поэтических форм. Однако методы исследования, формы изложения и назначение трактатов — в Индии и у нас — были очень различны.

Историку индийской культуры или тому, кто захотел бы сопоставлять ее с европейской, надо было бы настаивать на всех различиях. Наш интерес не к ним, и мы найдем в Аланкарашястре — именно индийскую поэтику. Но все же и нам следует оттенить и заметить некоторые несходные элементы.

В развитии поэтики там и у нас был как бы противоположный ход. У нас морфологическое исследование поэзии началось поздно, после долгой разработки филологических, историко-культурных и философских вопросов, связанных с поэтическим наследием и литературной современностью. В Индии поэтика начинается с „формальной школы“, правда — оценочной и статической, но ведь она не имела таких обогащающих традиций, как наша. Позже аланкарики делают объектом исследования поэтическую семантику и доходят в этой области до успехов, какие у нас еще впереди.

Наша поэтика отправлялась чаще всего от анализа современной литературы, в нем получали свое обоснование и утверждение также и теории исторические ¹⁾. Аланкарашястра достигла наибольшей высоты четыре или пять веков спустя после классического периода индийской литературы. Когда аланкарики ратовали за гармонически-уравновешенный Видарбийский стиль (стиль Калидасы), в литературе их времени господствовал напыщенный и трюковой — Восточный стиль, почти согласно осуждаемый ими; а в эпоху Калидасы существовала только примитивная прикладная поэтика. Правда, и у нас теория и практика поэзии имеют отдельные пути, но они не расходятся так далеко. Быть может настанет и для русской поэтики время, когда „исповедывать литературное староверие“ будет делом эстетической совести и пронизательного беспристрастия, а не педантическим опаздыванием.

Из очень богатой и увлекательной литературы по индийской поэтике мы рассмотрим только одну теоретическую линию — учение о двани, которое имеет немало сходного с европейским учением о поэтическом символе.

Слово *dhvani* значит „звон“ и „эхо (отгул) звона“. Это еще не напоминает „символ“, но в системе поэтики, как технический термин, оно приобрело значение „глубокий

¹⁾ Наличие в поэтике нового времени вековых традиций все подрывает высказанного суждения, т. к. сквозь преемственные идеи трактовали все же современный материал, и при этом старое учение часто коренным образом изменялось (так было, например, с аристотелевской теорией драмы в эпоху нео-классицизма).

или затаенный эффект“ поэзии. Насколько это сходно с понятием „символ“ увидим дальше.

2

Учение о двани, как сущности поэзии, как основной функции всех поэтических форм, явилось довольно поздно, — на смену третьей, или даже четвертой попытке систематизовать науку о поэзии, — после более чем тысячелетней традиции соответственных учений в Индии.

Стройную и богатую разработку идеи двани дал Анандавардана (Anandavardhana), поэт и ученый в Кашмире — во второй половине IX в. нашей эры. Его трактат Dhvanyāloka, представляющий комментарий на лаконические тезисы — „сутры“ — неизвестного по имени его предшественника, должен был опровергнуть все серьезные нападки и возражения против новой теории, показать ее превосходство. Он достиг своей цели. После двух столетий борьбы, его учение было канонизовано и оставалось господствующим в Индии много веков, пожалуй даже до нашего времени. Позднейшие противники его дают только вариацию соотношения тех основных идей, какие собраны в единство Анандаварданой¹⁾, а сторонники пополняют или поправляют в деталях его систему.

Дванйялока будет нашим основным источником.

Объект исследования устанавливается там в следующей формуле: „Когда поэт вызывает силою возбуждения творческого акта глубокий эффект — посредством отдельных словесных значений или через смысл целого периода — вот это будет поэзия „двани“ (II. 24; стр. 104)²⁾).

„Этот эффект и та форма выражения, которая вызывает его к жизни, воздействуют при сосредоточенности внимания. Это тот эффект и тот язык, какие мы находим у величайших поэтов“ (I. 8; стр. 30).

„Поэзия глубокого эффекта не тождественна с иносказанием, она по самому существу с ним различна“ (I, 17, стр. 1; стр. 50).

Приведем к этому европейскую параллель:

„Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом)

¹⁾ За одним исключением: в 1641 г. появился своеобразный и выдающийся трактат Джаганаты (Jagannātha) под названием Rasagāṅgādhara („О мощной, как воды Ганги, поэтической эмоциональности“), в котором многие положения предвосхищают эстетическое учение Канта, как это указано было впервые Якоби.

²⁾ Цитирую по изд. в серии Kāvyaṁālā, № 25. Bombay, 1911.

языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегии, притчи или сравнения. Аллегория — учение; символ — ознаменование. Аллегория — иносказание; символ — указание“.

„...творчество поэта — и поэта символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, всё сочетание его идей, все его изображения в образе и выражении. Символ — переживания забытого и утерянного достояния народной души. Но они органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях...“ (Вяч. Иванов) ¹⁾.

Эта цитата, отбрасывая свой свет, как экран, помогает разглядеть в индийском учении знакомые идеи, и вместе оттеняет рассудочную силу и стилистическую четкость сутр в Дванйалока.

Не трудно выставить крайние вехи расхождения. В индийской поэтике всегда повторялось утверждение, что только немногие воспринимают поэзию адекватно замыслу поэта; им одним принадлежит оценка и распознавание истинной поэзии от „честного описания“ или „искусных речевых фигур“. Переводя в заостренный лозунг эту неотъемлемую идею индийской поэтики, надо было бы сказать: — поэзия только для поэтов. Это очень далеко от нынешних европейских взглядов на поэзию, как национальное или „общечеловеческое“ достояние (Ср. у В. Иванова: „...реалистический символизм в последней своей сущности хор и хоровод“) ²⁾. Но если отстранить тут веру в будущее наций или человечества, которая, конечно, не одна у нас с древними индусами, то расхождение окажется не велико. Это выяснится, когда раскроем, что разумели аланкарики под избранничеством *saṅgdaya* („человека с созвучным сердцем“), т.-е. ценителей поэзии. В индийском мирозерцании с очень древних времен — как бы оно ни проявлялось — всегда остается вера в предсуществование, в бесконечный ряд перевоплощений — и в сохраняющиеся следы их в душе (*vāṣana*). Этот личный и вместе сверхличный опыт и образует ту психическую среду, в которой поэтические стимулы будят „отгул после звона“. Не у всех прежние воплощения были достойными; опыт перевоплощений может быть беден, темен и враждебен поэтическому внушению. Поэтом и его

¹⁾ „По звездам“. СПб. 1909. Стр. 39 и 40.

²⁾ „По звездам“, стр. 277.

sahvdaya — (ценителем) может быть только тот, кто на счастье мог накопить огромный запас знаний об „истинно существе“, — сильных и стойких чувств, всевозможных (не только человеческих) воспоминаний. А чтобы разбудить эти переживания, надо иметь высокое мастерство, особое мироощущение, „видение поэта“ (pratibhā) и необычайное изящество выбранных форм (vicchitti), путь к этому переживанию — через эстетическую эмоцию (ananda, bhoga).

Итак, немногие, но как раз те, чья личность более всего незамкнута, „соборна“, и не всегда, но лишь силою поэтического гения встревоженные, переживают затаенный эффект (dhvani).

3

В теории двани скрестились две сторонние поэтике традиции индийской мысли: теория „эмотивности¹⁾ поэзии“, как она создалась в науке о театральном действе (Nāṭya-śāstra), — и учение о процессе суггестивно-творческого воссоздания, которое заимствовано было из философской лингвистики.

Поэтика драмы и общая поэтика начались и долго разрабатывались независимо. Взаимодействие их объясняется с одной стороны включением в драму лирических пьес, с другой стороны явной для аланкариков недостаточностью поэтики без учения об эмотивности поэзии. Стоит заметить эту связь теории индийского символизма с драматургией. Здесь снова аналогия с нашим символизмом.

Один из до-дванийских теоретиков эмоционального заражения (vasa) объясняет его так: актер на сцене переживает не реальные чувства, но совсем особые. Под воздействием актерского искусства, в силу его эмоциональных стимулов, у слушателя образуется душевное состояние, называемое „р́асы“. (Шьянќука, цитируемый Мамматой в Кáвьепракáсе, гл. 4). Позднейший автор определяет это совсем иначе, в европейских терминах приблизительно так: В переживании „р́асы“ есть элементы интеллектуальной радости,—то блаженство от созерцания, какое присуще ему в силу атрибута истинности и вследствие отсутствия помех эмпирического бытия. (Бáтта Нáйяка, цитируемый там же).

Теория затаенного эффекта (dhvani) применила эти идеи, но отстранила все инородные (вне-эстетические) наслоения. Сущность и отличие поэтической эмотивности (р́асы), дванисты видели в особом радостном восприятии прекрасного (ānanda). В силу этого они имели возможность оправ-

¹⁾ Так я передаю термин: rāsa (буквально: „вкус“, „букет вкушаемого“).

дать значение реалистических элементов поэзии (svabhavokti), которые были в пренебрежении у старших аланкариков, как не соответствующие главной функции поэзии, — уводить от повседневности.

4

Большие теоретические преимущества приобрели создатели теории затаенного эффекта — соединив идею „расы“ с лингвистической идеей суггестивно-творческого воспроизведения, как одной из функций слова (vyavajana-vrtti). Такую же функцию — по учению дванистов имело и поэтическое произведение — все в целом. А это наилучшим образом объясняло процесс возникновения „расы“.

Древне-индийские лингвисты задолго до систематизации поэтики вели дискуссию о том, что такое „смысл слова“, иными словами, какие функции (vyavaha) оно выполняет? Более общепринятый ответ — две: номинативную и метафорическую. Немногие утверждали, что три: те же две и еще суггестивную (Бартригари и др.).

Историю этих идей можно передать и так. Ясно было издавна, что есть соотношение слова и вещи, что оно не постоянно, слово не однозначно. Более пронципальных лингвистов это не удовлетворяло. Они испытывали „философское изумление“ перед тем наблюдением, что между словом и реалиями есть еще концепт этих реалий в сознании говорящих, и утверждали, что самым загадочным оказывается именно соотношение слова-знака и его „семантемы“ (общего смыслового представления или понятия). Исследуя этот новый научный объект, они вели спор с неразличающими его противниками. Вот одна из их реплик в этом споре: „Приходим к выводу, что слово (в своей третьей функции) есть „спота“ (sphota, буквально — „расцветание“), т.-е. мгновенное проявление в сознании единого и своеобразного смыслового представления. Восприятие отдельных звуков слова разбудило зароненное раньше семя, и оно созрело, когда отзвучал последний звук. Это единое представление не есть воспоминание о составляющих звуках слова, и таковое не может быть источником „споты“ (расцветающей семантемы). Ведь „спота“ опознается нами по поводу варьирующих произношений слова (напр., у разных лиц), и оно вечно, так как едино, а множественность и переменчивость свойственна только звукам“¹⁾.

¹⁾ См. P. Deussen. „Allgemeine Geschichte der Philosophie“. Bd. 1. Abt. 3. Leipzig, 1908. S. 402. Здсь намечены различия моторно-акустического образа слова от семантического и общего, постоянного семантического представления от переменчивого, частного, — различия лишь не так давно введенные в европейскую лингвистику.

Мы можем пройти мимо последнего аргумента, который силен лишь для индуса, так как соответствует господствующему в индийской философии взгляду на единичность, как признак „истинно-сущего“; оставим и лингвистически-ценные дальнейшие реплики этого спора, где, например, выдвигается еще различие между аналитическим звуковым составом слова и его неразложимой мелодической основой — „двани“ (отсюда термин и соответствующее понятие в поэтике).

Важнее всего отметить в предыдущем сходство воздействия лингвистики на поэтику в древней Индии и у нас в новое время (Гердер, Гумбольдт, Потебня). От языковедов заимствуются образно-формулированные положения, новая метафоризация которых происходит при перенесении их в поэтику, а „все таки“ получается неоспоримый научный результат.

Ход мысли был приблизительно таким. Подобно тому, как прозвучавшие чередой элементы слова-знака были поводом для появления семантемы („споты“), и восприятие поэтического произведения происходит путем воздействия его формальных элементов („украшений“ и проч.) на иную сферу сознания, в результате которого является затаенный эффект (dhvani). Как звуки слова производят „споту“ не силою каждого в отдельности и не простой совокупностью, а путем особой своей функции: вызова (суггестии) к расцветанию прежде зароненного (и гетерогенного им) семени смысла, так и формы поэмы — в их единственно целесообразной последовательности — возбуждают творческий акт поэтического переживания, не выводимый непосредственно из речевого состава поэзии, не неизбежный, а только потенциальный, и никак невыразимый в своей „эмотивной“ глубине и полноте.

Этот затаенный или глубокий эффект может явиться лишь после того, как прозвучит последнее слово. Опорой его служит все в целом поэтическое произведение, иногда целостный его мелодический облик, иногда господствующий словарный и вообще речевой тон; иногда „двани“ проявляется от накопления стимулов отдельных слов, даже отдельных звуков, но и в этом случае лишь в их композиционной полноте.

Открыто высказанное, „форма“ (śabdārtha), т. е. не только знаки, но и прямой или метафорический явный смысл, то отстраняется глубоким эффектом, то сосуществует при нем, как подчиненный элемент, если это подлинная „поэзия двани“. Пример („сказанное заслоняется“).

Где тьма для всех, там день аскету,
Где видят все, там слеп аскет.

А двани этого двустишия — буддийское мировосприятие, на которое можно ближе намекнуть хотя бы такими словами: „истинно-сущее“ открывается только просветленному взгляду отрешившегося от мира, а родная земля и все в этой жизни — иллюзия и пустота.

Другой пример той же категории, не истолкованный у Анандаварданы, тем более может достигнуть здесь своей цели, оставляя свободу нашему воображению и эстетическому переживанию (а это и есть формальный признак „двани“):

При встрече Солнца с убывающей Луной
За дымкой облачной не блещет милый серп,
Как зеркало от дуновения слепое.

(Dhvanyāloka, II, I, стр. 63).

Комментатор указал только, что последнее слово отводит нас от прямого смысла.

5

Есть еще различие двух типов „поэзии двани“, которое казалось существенным Анандавардане, но для нас едва ли уследимое, да и потому еще не плодотворное, что лишено, повидимому, объективных оснований. Затаенный эффект постигается либо мгновенно и неупримерно, как бы одновременно с „формой“, либо не сразу, а в заметной последовательности, позднее. Второе может совпадать с той разновидностью „поэзии двани“, когда „опорой“ бывает целостный период,

В разрез с нашими эстетическими вкусами и навыками (в последнем счете — с нашим литературным материалом) идет учение дванистов о доминирующем, первенствующем значении невысказанного смысла, затаенного эффекта, над явным. Условием „двани“ выставляется полное отсутствие его экспонентов. У нас очень немного таких образцов и кажется немислимым такое условие; по крайней мере этот „никак невыраженный“, потенциальный эффект не мог бы стать объектом научного исследования и быть признанным „доминантой“ истинной поэзии. А тезис дванистов именно таков:

„Когда произведение, разнообразное и богатое чарующими выразительными средствами (звуковыми и семантическими), организовано для суггестии эмотивного и др. глубоких эффектов, — вот тогда лишь можно относить его к области „поэзии двани“. (Дванйалока, II, 4).

И точно также — противоречие или несообразность глубокого эффекта и прямого назначения пьесы лишает его достоинства подлинной поэзии.

— „Что же не бросишься вдогонку
 И не смеешься, словно встреча
 Так долгожданная не в радость?
 —Что гонит прочь тебя? Откуда,
 Безжалостный, влечение странствий!“
 В бреду так спрашивают милых,
 Припав к ним в сладостном объятьи...
 Очнувшись от чужих объятий
 Неистово рыдают жены!
 Врагов твоих рыдают жены.

(Д в а н и а л о к а, II, 5, стр. 72).

Здесь „глубокий эффект“ — скорбное чувство, но он подчинен и заслонен открытой формой, потому что цитата взята из панегирика царю-завоевателю¹⁾. Это фигура „эмотивного“ (gasavat), но не поэзия затаенного эффекта. Еще пример:

Влюбленная Заря взлетит
 — За нею следом ярый День...
 Но будет, что судьба велит,
 Ему во век не слиться с ней.

(Д в а н и а л о к а, I, 13, стр. 37).

Непосредственно данный образ („форма“) здесь доминирует над „затаенным эффектом“ (образ трагической влюбленности и его эмотивное сопровождение — двани этого четверостишия).

Третий пример:

Поднялся Месяц, пламенея страстью,
 припал к лицу трепетнозвездной Ночи,
 И Ночь без памяти сама отбросила
 с лица горящего покров туманный.

(Д в а н и а л о к а, I, 13, стр. 35),

В этом двустишии — фигура уподобления, но не поэзия затаенного эффекта, так как „форма“ прекраснее двани и самодовлеет.

В классификации дванистов все вышеприведенные примеры отнесены к категории „использованного двани“ (gunibhuta), средней из трех. Это не подлинная еще поэзия, но уже более значительная, чем „честное описание“ и т. п. Можно видеть из этого, как взыскательны были аланкарики школы двани, и почему так немного (два-три, редко — пять) считали они классиков в индийской поэзии.

Что понимали под термином mahākavi — (большой поэт, „классик“), можно видеть из следующей сутры:

¹⁾ Это замечательное и характерное для Анандаварданы понимание и толкование литературной традиции: где основным тоном было варварское злорадство, он видит „скорбное чувство“ и неудовлетворен только его затененностью.

— „Большой поэт, созерцая в творческом усилии эротический (например) „глубокий эффект“ пьесы, создает при этом и экспонирующий его сообразный ряд поэтических украшений“. (Д в а н ь а л о к а, II, 18).

Этот тезис (сутра) и его толкование направлены против взгляда на „украшения“, как особые и внешние признаки поэзии, предназначенные для „тела“ поэмы, но безотносительные к „душе“ ее. Комментатор А н а н д а в а р д а н ы разубеждает сторонников указанного учения такими доводами: Ожерелья, серьги, браслеты украшают не тело девушки; они проясняют и оттеняют ее духовную силу и красоту. Труп не радуется самцветами и золотом, ибо нет того, кто должен быть украшен. И костлявый аскет в жемчугах был бы смешен, ибо не отвечают его духовному облику нацепленные украшения (к Д в а н ь а л о к е II, 21).

Последнее отмежевание „поэзии глубокого эффекта“ — от иносказательной, метафорической. Эти понятия не совпадают по объему, говорят дванисты. Глубокий эффект является и там, где нет метафоричности, последняя не всегда на лицо в поэзии двани.

Надо пояснить, что определение „метафоры“ (в самом широком смысле) было издавна у аланкариков такое: „Метафора“ есть использование одного из побочных признаков (bhakti) семантемы слова. Теперь будет понятно дальнейшее рассуждение дванистов.

— Как могла бы метафора быть характерным признаком поэзии „глубокого эффекта“, если она основана на знаменательной функции слова (a b h i d h ā), тогда как двани имеет своим источником единственно „суггестию творческого акта“ (vyanjana-vrtti).

Преэмики А н а н д а в а р д а н ы, защищаясь от возражений, что они учат о несуществующем (ибо не имеющем экспонентов), прибавили к этому разграничению с метафорой такое положение: Не может быть „глубокого эффекта“, который не стоит ни в какой связи с прямым обозначением речи, иначе внушаемое ничем бы не определялось, было бы совершенно произвольно. Тогда к любым словам могло бы быть примышлено любое двани. Отношение между фактором суггестии и творческим актом „глубокого эффекта“ не может быть неопределенным, даже не строго-определенным¹⁾.

Но тем не менее, экспонентом двани не должно быть прямое указание на него. Возьмем пример чисто семантический:

— «Когда свиданье дашь ты мне?»

вот вот и спросит Он при всех...

Лотос-цвет Она взяла

— и сомкнула лепестки...

(D a n d i n, K ā v y ā d a r ṣ a, II, 261).

¹⁾ См. у M a t t a t a, „Kāvyaṅkāṣa“, гл. 5, в конце.

Это означало: ночью, когда закроются лотосы. Но если бы поэт сказал вместо последних двух стихов:

—Лукавая ему в ответ
Сомкнула чашечку цветка

то затаенный смысл был бы слишком грубо указан. Аналогично этому примеру надо понимать и большую или меньшую проявленность „глубокого эффекта“.

6

Осталось показать образчики полноценного двани, подлинной „поэзии глубокого эффекта“. Это труднее всего.

Научные и в известной части философские трактаты древней Индии, хотя и очень трудны для изучающего, легче поддаются переводу, так как можно с большей уверенностью утверждать доступность для нас их содержания. Абстрактный и точный язык позволяет следить за ходом размышления, — пусть даже очень несходно то содержание понятий, какое даем им мы, с тем, какое было у древних авторов. Отвлеченные понятия более всего нуждаются в словесной опоре, и все таки, они именно являются наиболее междуязыковыми, „общечеловеческими“. Несравненно труднее и безнадежнее понимание и перевод поэтических пьес. Здесь неизбежно искажение, неполнота. Они нам не доступны во всех своих эстетических элементах, а поэзия двани тем более останется запечатленной, что не имеет непосредственных экспонентов.

Между тем именно образцы важнее теории. Они бы исправили ошибки нашего изложения, восполнили бы все проблемы и неудачи даже подлинных трактатов. Они наиболее внесли бы нового в наш эстетический опыт, так как мастерство семантических узорных вязей едва ли где достигало таких вершин, как в Индии.

Трудность и ответственность иллюстрации сознавалась и самими дванистами. Источником своего учения они уклончиво называют творения немногих величайших поэтов. Примеры, включенные в их изложение, часто сочинены самим аланкариком, иногда может быть даже *ad hoc*, и носят печать этой служебной, условной ценности. Они должны только помочь аргументации, и не имеют самодовлеющей ценности. Комментарии к произведениям Калидасы, написанные приверженцами теории двани (напр., Маллинатой), больше, чем эти иллюстрации, убеждают читающего подлинники в справедливости увлечения и тысячелетнего преклонения индусов пред дванийской системой поэтики.

Разновидности „глубокого эффекта“ классифицируются по признакам тех же составных элементов, какие различа-

ются в открытой форме поэзии: *vastu, alamkara, rasa*, т. е. 1) сюжет или конкретное содержание, 2) „фигура“, 3) „эмотивность“.

1) Наименее значительный тип, когда затаенный эффект есть обнаружение новой реалии (*vastudhvani*):

— Видишь, милый, тут, я сплю,
А вон там — моя свекровь.
Днем приметь, чтобы в потемках
Ночью к нам не угодить.

— говорит молодая женщина путешественнику, оставшемуся на ночлег. Но если бы стихи звучали так:

— Там вон спит моя свекровь,
Здесь, в холодном вдовьем ложе
Долгой ночью я томлюсь.

— то мы имели бы раскрытое двани, поэзию второго сорта: Еще пример:

Войди, святой отец, войди!
Здесь лютый лев залег в кустах
Над речкой, — он загрыз
Собак, что сторожили вход.

— говорит девушка странствующему аскету, когда тот хотел войти в беседку, где она назначила свое свиданье.

II. Более замысловатая категория, когда „затаенный эффект“ состоит в образовании семантической фигуры *alamkara* (*dhvani*).

Строфа самого Анандаварданы:

Чарующей красой улыбки
Искристых, узких этих глаз
Сияет все вокруг... Одно
Ни мало не играет море...
Бездушна масса водяная.

(Дваньялока, 11, 28. стр. 110).

Фигура от затаенного эффекта образуется здесь только для индуса, который сто раз читал у всех почти своих поэтов уподобленье лица возлюбленной лунному диску. Двани тут—восход луны над морем, а в сочетании с явным поэтическим образом он порождает эмотивный эффект уже в силу самой двойственности осмысления. Неизбежное развертывание двух семантических рядов и созерцание их сообразности будет источником эстетического переживания.

III. Когда „затаенный эффект“ — мощное эмоциональное переживание, индусы находили в поэзии высший вид—*rasadhvani*. Нам всего труднее судить о нем.

В самоцветах высокая девичья грудь.
Ниспадают жемчужные нити.
Темен жемчуг от алдэ...
Кто не охвачен любовью!

(Два в й а л о к а 11, 22. стр. 99).

У индуса это четверостишие вызывает длинную цепь образов: бурно-клубящиеся облака, дождевые струи и сверкающие в отблесках темной грозы капли... сезон дождей, когда кончаются религиозные, деловые и всякие странствия, когда возвращаются истосковавшиеся—все мужья и влюбленные—к своим подругам.

Но все это — не вереница припоминаний, а та значимость образа, которая обусловлена поэтической традицией. Ее надо считать данной для тогдашней литературной среды, а не примышляемой. Еще ведийские поэты говорили о грозах, как „песне возвращающихся женщин“.

В чем же двани этих стихов? Не в самом возникновении указанного семантического ряда (тогда строфа относилась бы к первой или второй категории „поэзии двани“), а в глубокой эмотивности, эмоциональной действенности этой цепи „означений“. Чтобы ее ощутить надо перевоплотиться индусом. Комментарий, пусть и очень искусный, не поможет.

Читатель, кажется, разочарован недоступностью индийского учения в таком существенном и ценном его достижении — из за немотства поэтических образцов. Один пример другого рода пусть направит его заинтересованную мысль по путям аналогии (и может быть тогда он примирится с признанием, что задача автором поставленная не разрешима без остатка).

Что мог бы испытать индус, читая стихотворение Ал. Блока („Ямбы“, Пгр. 1919):

Не спят, не помнят, не торгуют.
Над черным городом, как стон,
Стоит, терзая ночь глухую,
Торжественный пасхальный звон.

Над человеческим созданием,
Которое он в землю вбил,
Над смрадом, смертью и страданьем
Трезвонят до потери сил...

Над мировую чепухую;
Над всем, чему нельзя помочь;
Звонят над шубкой меховой,
В которой ты была в ту ночь.

Его оценка наверное была бы для нас неприемлема. Речевой стиль этой пьесы он называл бы неуравновешенным образность — перебивающий друг друга и отчасти нелирической, эмотивность и „затаенный эффект“ ее — загадочным или недоступным. Возможно ли было бы „объяснить“ алан-

карику, какое заражение производило это стихотворение в читателе, близком Блоку по эстетической культуре? Но чтобы скольконибудь приблизить к пониманию этого, — необходимо было бы сказать: сила этого стихотворения в эмотивном эффекте, оно внушает безотчетную встревоженность, в нем поэтически-новый отзвук религиозного отчаяния, все элементы лирической структуры подчинены здесь одной цели — заронить семя для расадвани. Аналогия как будто найдена. Поможет ли она русскому читателю?

Короткий пересказ одного учения из Аланкарашастры без воспроизведения всех теоретических перипетий его, данный вне исторической связи идей, не может и не должен быть сочтен за ориентирующую в новой области информацию.

В поставленных рамках казалось возможным только указать на интерес изучения индийской поэтики не из-за полноты исторического или сравнительного охвата (теперь не до того), а ради ценных для нас сейчас суждений о поэзии и принципов исследования ее.

Заостренность и односторонность учения о „затаенном эффекте“ обусловлена была полемическим увлечением неопита, каким был вероятно Анандавардана. Логически безукоризненным рассуждением не преодолеть косности общего мнения. Надо было поколебать авторитет старших учений — о семантической и звуковой изысканности, мастерства поэтических „фигур“, как высшем достижении поэта (Бамага и др.) — о первенствующем значении выдержанности языкового стиля (Ваманийцы), наконец — о непосредственной эмотивности, как признаке высокой поэзии. Только смелое преувеличение важности и широты нового взгляда могло завоевать себе внимание.

В иные времена, в иной стране — пожалуй достаточно бы было говорить „о поэзии намека“, Анандавардана должен был учить о стимуле необычных постижений и душевных волнений, заложенном в поэзии гениальных мастеров слова.

Примечание. При переводе древне-индийских текстов я иногда пользовался ходячими терминами нашей поэтики и лингвистики. Это сделано не по недосмотру, а после нескольких попыток разных других приемов перевода. Непосвященным — вследствие недоверия к возможности подобных научных достижений в древней Индии — это может показаться излишним „подновлением“. Но я убежден, что не насилую текстов. Каждому поколению дано и должно раскрывать в древних культурах новые и новые идеи, не замеченные прежде.

Специалисты, наоборот, могут быть недовольны уже не подновлением, а „снижением“ до европейского уровня, нивелировкой при передаче тек-

стов — более оригинальных и более сложных в своем идейном составе, чем это выказано в нашем переводе. На это отвечаю, что перевод, предназначенный не для специалистов, должен быть прежде всего доходчив, первые опыты передачи экзотического учения должны настаивать на сходных идеях. Потом уже, если интерес читателя упрочится, целесообразно будет со всей точностью воспроизвести специфические отличия индийской мысли.

Для дальнейшего ознакомления с вопросом можно указать такие работы:

1) Ф. И. Щербатской. „Теория поэзии в Индии“. Журнал Мин. Нар. Просв. 1902 г. (июнь) стр. 299 — 330. Это был первый и единственный опыт ознакомления русского читателя с аланкарашястрой. Здесь кратко изложена была и теория двани.

2) Н. Jасoби. Ряд блестящих работ в *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Bd. 42, 56, 57, 62, 64. В 56-м и 57-м напечатан его перевод трактата Дванйалока, а в 62-м — трактата Руйяки (Аланкарасарвава). Указание на другие еще его статьи читатель найдет в книге S. K. De (см. ниже).

3) Hari Chand Çāstri. „Kālidāsa et L'Art poétique del 'Inde“ Paris, 1917. С этой книгой следует ознакомиться в последнюю очередь. Она написана для специалистов.

4) Sushil Kumar De. „Studies in the History of sanskrit Poetics“. Vol. I—II. Calcutta 1923—25. Это лучшее пособие для всякого рода читателей.

5) J. Nobel. „The Foundations of Indian Poetry and their historical Development“. Calcutta, 1925. Работа Нобеля почти утратила значение с появлением 2-го тома исследования С. К. Д. Она более всего интересна для тех, кто, не имея возможности читать подлинники, захотел бы подробнее ознакомиться с трактовкой частных вопросов.

Роль уподобления в строении лирической темы¹⁾

К числу эгрессивных моментов в движении лирической темы, как отводящих материал в иной план, относится распространённый прием так наз. сравнения. Потому „так называемого“, что в определении сравнения есть некоторая неточность. Я не намерен приводить все определения сравнения, — они сделались почти омертвевшими, и различные слова всегда заключают в себе один и тот же смысл. Я ограничусь двумя определениями: старым и „новым“. Кошанский определял сравнение, как „сильное сличение подобных предметов, близких действий или свойств“.

В данном определении сравнение берется только как уподобление, упуская из виду возможность неподобия, как результата, получающегося от самого акта сравнения. Но, держась такого определения, старые теоретики, критики и исследователи постоянно употребляли термин сравнение, как уподобление.

В „Теории поэзии и прозы“ Овсяннико-Куликовского (П. 1918) для „образного искусства“ это различие сделано и даны соответствующие иллюстрации, но для „лирической поэзии“ этого не сделано и примеры приведены только на уподобление. В области „лирической поэзии“ сравнение определено, как следующий акт: „поэт, говоря о предмете *A*, для большей выразительности или наглядности (в „образном искусстве“ для ясности) сравнивает его с предметом *B*“.

Из этих определений, по существу ничем не отличающихся от других, ясно видно, что определение сравнения, как приема, стоит на мертвой точке: в первом случае сравнение есть сличение, во втором случае сравнение есть уподобление, при чем Овсяннико-Куликовский почему то

¹⁾ Глава (сокращенная) из подготавливаемой к печати работы „Проблема строения лирической темы“.

даже не оговаривает свое ограничение сравнения двумя предметами. Эта общая неточность определения сравнения отразилась на многих положениях, стремящихся обособить сравнение, как прием, от других приемов.

Но термин „сравнение“ должен считаться родовым, так как в самом акте сравнения заключены две возможности: подобия и неподобия. Употребление сравнения с целью вызвать в результате сознание неподобия есть прием результативно противоположный приему подобия.

В зависимости от такого разделения общего понятия — „сравнение“ — получаются частные, расходящиеся по полюсам. Потебня в своих „Записках“ напоминал, что сравнения в тесном смысле (*vergleichung*) и уподобления (*gleichniss*) различаются не свойством значения, т.е. не тем, что в первом менее чувственное объясняется более чувственным, а во втором чувственны и объясняющее и объясняемое, а лишь степенью конкретности образа. В первом образ лишь намек, во втором — картина.

Но такое разъяснение нисколько не указывает на то, что виды сравнения (уподобление и — результативно — даже противоположение), как приемы, совершенно различны.

Как обособленный прием, уподобление должно определяться с точки зрения движения тематического материала, и тогда оно является постановкой на основании подобия (в той или иной степени) какого-либо тематического элемента в двух или нескольких планах. При чем один план является основным, другие неосновными.

Возьмем, например, из Лермонтова трехпланную постановку одного тематического элемента на основании подобия:

Мой взор поймешь,
Но он тебе, как меч, как яд, опасен.

Основной план *A* (мой взор тебе опасен) по одному элементу („опасен“) на основании подобия переносится сперва во второй план, неосновной *B* (опасность меча), затем в третий, также неосновной — *C* (опасность яда). Таким образом, один тематический элемент, вызывая эгрессивное движение, проходит на основании подобия три плана, сохраняя их некоторую разобщенность.

Употребление приема уподобления есть явление не необходимое с точки зрения движения тематического материала в основном плане, а характерное, преследующее свои цели. По существу всякое уподобление, при развитии лирической темы по основному плану, есть неожиданное отклонение и, следовательно, помимо свойств неосновных планов, должно рассматриваться, как явление эффективное. Старая поэтика подразумевала это свойство уподобления под сло-

вами „сильное сличение“¹⁾, а новая в „лирической поэзии“, в отличие от „образного искусства“, вместо ясности нашла в уподоблении „выразительность, наглядность“.

Эффективность уподобления отмечена Пушкиным в „Новом Тарквинии“ так:

И графа неизвестный жар
Сильней час от часу объемлет.
Он весь кипит, как самовар,
Пока не повернула крана
Хозяйка нежною рукой,
Иль как отверстие Вулкана,
Или — сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Не любит мой степенный Гений,
Живет без них рассказ простой²⁾.

Таким образом, по Пушкину, эффективность уподобления, создаваемая скачками из плана в план, прежде всего нарушает степенность рассказа, а затем тормозит простой ход мысли³⁾.

Действительно, возьмем, например, хотя бы из Языкова по основному плану следующее:

Ты —
Отважный —
И быстрый, —
Ты строен, —
— вечно юн!

Перед нами законченный и вполне ясный вид движения по основному плану. К этому плану вносится по каждому элементу определения неосновные планы. Получается новый вид движения:

Ты —
Отважный, как свобода,
И быстрый, как перун,
Ты строен, как природа,
Как небо, вечно юн!

¹⁾ „Сильный“ в старых поэтиках противопоставлялся „краткому“, „ясному“ и соединялся с „ярким“, „блестательным“, как „возбуждающим страсти, пленяющим воображение и трогающим сердца“.

²⁾ Рязрядка везле моя.

³⁾ Здесь интересно привести одну выдержку из Пиктета, помещенную в „Московском Телеграфе“ (1828 г., ч. 24, стр. 452/3) и относящуюся к спорам о классицизме и романтизме. „Преимущественно в сравнениях и образах пиитических мы усматриваем единство, простоту, точность классицизма, богатство, разнообразие и, так сказать, избыток Романтизма. Поэты Греческие редко представляют нашему воображению вдруг более одного предмета, и этот предмет поставляется ими в полном свете, с такою ясностью, что умственный взор наш, в одно мгновение, вполне обнимает его и с самодовольством останавливается на нем, как на статуе или скульптурной группе. Поэты Романтические, напротив, блуждающим воображением своим пробегают целую природу и со всех сторон собирают цвета и формы для украшения предмета, который хотят живо писать“

Такой пример вполне ясно обнаруживает и привнесенную неожиданность вторых планов и торможение ими простого, экономного движения первого плана. Самые свойства степеней эффективности вообще, конечно, зависят не только от выбора поэта, но и от степени знакомства воспринимающего с общим тематическим материалом уподоблений. Естественно, привычные уподобления стирают эффект. Так для нас давно уже стерся эффект двух планов на почве подобия девы розе, как для японцев—девы вишневному цветку и т. д. Но нас должны интересовать более точные начала в уничтожении, стирании или обновлении эффективности уподобления. Так Блок повторением плана срывает эффект: „день, как день“; „ночь, как ночь“. Батюшков, например, смягчает эффект путем повторения элемента опоры, так как это уже вносит долю предупреждения: — „но там все вечное, как вечен сам Творец“. Наоборот, часто у поэтов мы находим утверждение резкого эффекта, например, у Брюсова: „Ее слова, как пальцы, были просты“. Или у Бальмонта:

И приходят тени низкие,
Как упавший потолок.

Синтаксическая сторона уподоблений является также известным показателем степени эффективности. Так „падежное“ уподобление есть известного рода смягчение эффекта, некоторое приближение второго плана к первому. Например, у Ахматовой: „Лежал закат костром багровым“. Выделение же планов при помощи обычных „как“ — „так“ должно также считаться все же предупреждающим синтаксически, а поэтому и не таким резким, как выделение при помощи одного постпозитивного „так“. Это „так“, особенно резко открывая зависимость планов, является выходом из синтаксически предупреждающей связи.

Но это совершенно особая проблема, которой я здесь касаюсь лишь вскользь ¹⁾.

Итак, определив уподобление, как прием, и вскрыв его особое свойство неожиданности (случайности), я в данной главе делаю попытку выяснить степени конструктивного значения уподобления и его главные руководящие формы, наблюдаемые в движении лирической темы.

С точки зрения движения лирической темы уподобления имеют два вида: 1) частичные, которые мною относятся к разряду случайных лирических моментов, как неожиданно связываемых с отдельными элементами тематического строе-

¹⁾ Без задачи выяснить эту функцию уподобления Потемкина в своих „Записках“ дает весьма ценный материал.

ния основного плана, и 2) планомерно обуславливающие, т.-е. те, которые делят лирическое стихотворение на две части, по двум оформляющим тему планам, требующим планомерной связи целой цепи тематического материала.

При анализе движения лирической темы важно различать в частичных уподоблениях их отношение к начальному, срединному (вообще внутреннему) и конечному тематическому материалу так же, как и количество и свойство планов. Так выходное уподобление Тютчева:

Как неразгаданная тайна,
Живая прелесть дышит в ней;

остается только случайным выходным лирическим моментом, сразу удваивающим планы, но сразу же и отмирающим.

Подолинский же, например, в стихотворении „К***“ создает многопланый выход; точно подтверждая вышеприведенную выдержку „Московского Телеграфа“ из Пиктета, он выдвигает вперед, как самоценное явление, чрезвычайно пестроту планов:

Как воздух родины в стране чужой и дальней,
Как в летний зной цветку студеная роса,
Как луч весны струям под ризою хрустальной,
Как сердцу сироты отрадная слеза,
Как песня стройная при арфе тихострунной,
Как небу черному вечерняя звезда,
Как отдых сладостный для тяжелого труда,
Как нега и тепло сиянью ночи лунной,
Как роше соловей, как узнику мечты,
Моей больной душе необходима ты!

Здесь к одному элементу основного плана прибавлено десять других планов, из самих уподоблений создана кульминация, так как первые восемь уподоблений стиховые, а последние два учащенные, — полустиховые. Пред нами целая интродукция.

„Элегия“ Плещеева имеет обратное многопланное уподобление с подхватом во второй строфе, при чем первая имеет свою кульминацию в третьем стихе:

Да, я люблю тебя, прелестное созданье,
Как бледную звезду в вечерних облаках,
Как розы аромат, как ветерка дыханье,
Как грустной песни звук на дремлющих водах.

Вторая строфа, поддерживая повышение первым стихом, далее идет к снижению:

Как грезы, я люблю, как сладкое забвеньё
Под шопот тростника на берегу морском.

Такие случаи многопланности и случаи нескольких самостоятельных, но близко стоящих друг к другу уподоблений, обычно обозначаются термином „скопление“. Но этот термин правильнее было бы применять к следующему случаю, например:

Точно листья с древа жизни
Отпадает год за годом;
Точно гость на скучной тризне
Я слежу за их уходом.

(Ф о ф а н о в)

так как здесь несколько имеющихся в близком расположении уподоблений относятся каждый к самостоятельному лирическому моменту основного плана. И с точки зрения движения лирической темы такие случаи нужно резко отличать от других случаев, выработав для них специальные термины. Так возьмем, например, из Блока следующее:

сад,
Зеленый, как мир; высокий, как ночь;
Нежный, как отошедшая дочь...

Пред нами один опорный тематический пункт, и по различным, но связанным с ним элементам, даются уподобления. Я предлагаю применять к этим случаям термин „напряжение“, к приведенным же примерам из Подолинского и Плещеева термин „нагнетание“. Случаи нагнетания уподоблений иногда имеют форму неразрывной тематической вязы, например, у Белого:

Как млечный дым, как млечный дымный путь,
Как вечный путь: звала к себе — прильнуть.

Все эти случаи — явления совершенно различного рода.

Частичное уподобление, как случайный лирический момент, очень часто пытается сдвоить движение основного плана. Зародышем таких устремлений частичного уподобления надо считать создание им метафорического вызова, например, у Лермонтова („В альбом“) — стихотворение из неосновного плана:

Как одинокая гробница
Внимание путника зовет,

переходит в основной:

Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет...

и т. д. и замыкается метафорическим вызовом, как следствием неосновного плана:

То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

Здесь уподобление оправдывает метафору и вместе с тем колеблет основной план, сдвигая его.

Стремясь выйти из эгрессивного состояния, уподобление создает иногда метафорическую прогрессию, т.-е. сдвоенное длительное движение. Так молодой Брюсов, занятый вопросом реформы привычных строений лирической темы, делает это намеренно резко:

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грозные крылья по темной почве раскинула,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тянется шея —

И далее в соответствии с выходом („Москва“) производит раскрытие последней метафоры.

Тянется шея — беззвучная, черная Яуза.

Метафорический вызов и прогрессию одинаково создают и внутренние и конечные уподобления. Так „Ницца“ Тютчева имеет следующую метафорическую прогрессию, — после эфатического выхода, утверждающего свободный лирический импульс:

О, этот юг, о, эта Ницца!
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет и не может...
Нет ни полета, ни размаху;
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья..

Здесь тема „жизнь“ с присоединением второго плана впала в уподобление и свои прямые элементы подчинила второму плану, — произошло сдвоение движения планов ¹⁾. А вот, например, вызов, как результат конечного уподобления:

И в сердце, как пленная птица,
Томится бескрылая песня.

(Фет)

Но частичные уподобления, и с попыткой и без попытки создать метафорическую прогрессивность, могут принимать форму организованного размещения. Первичным состоянием являются обрамляющие уподобления, например, у Бальмонта стих. „Ковыль“; начало —

Точно призрак умирающий,
По степи ковыль качается...

¹⁾ Это явление очень распространенное, даже по одним и тем же формулам. См., например, у Сурикова по выходу: „Жизнь, точно сказочная птица“, и т. п.

И дрожа, ковыль качается,
Точно призрак умирающий.

Усовершенствованными являются конструкции, созданные по принципу строфической изоляции уподоблений ¹⁾. Они чрезвычайно разнообразны по размещению планов в отношении движения лирической темы.

Так форма интродукционного нагнетания, приведенная из Подолинского, у Городецкого подчинена строфическому размещению и все превращено в напряжение по вышеприведенному примеру из Блока. („Озеро“ в сб. „Ярь“. Спб., 1910, стр. 12). Иногда частичное уподобление превращается в сквозной лирический момент, каждый раз вступающий в новые тематические связи, например, у Бальмонта:

Как волны морские,
Я не знаю покоя и вечно спешу,
Как волны морские,
Я слезами и холодом горьким дышу,

И как волны морские,
Над равниной хочу высоко взлететь,
И как волны морские,
Восходя, я хочу опрокинуться вниз.

Чаще же всего оно имеет или вид свободного размещения по строфам или строго слоевого. Как на пример первого, укажу на стихотворение А. Толстого „Ты жертва жизненных тревог“.

Для слоевого возьмем пример из Сологуба:

Словно лепится сурепица
На обрушенный забор,
Жизни сонная безлепица
Отуманила мой взор.

Словно мальчик, быстро пчелами
Весь облепленный, кричит,
Стовет сердце под уколами
Злых и мелочных обид.

И здесь планы могут иметь самое разнообразное взаимоотношение, и принимать всевозможные конструктивные формы.

¹⁾ В качестве выявления принципа изоляции уподоблений у отдельного поэта укажу на любопытный пример. В первой книге „Песнослава“ Клюева, в отделе „Сосен перезвон“, имеется значительное количество стихотворений с размещением уподоблений по одному в том или ином количестве строф, но не всех. Исключение составляет только одно стихотворение „Лес“, из отдела „Лесные были“ (П. 1919, стр. 134).

Кроме того, при анализе построения лирической темы на эгрессивных лирических моментах нужно считаться и с тем жанром, который они выявляют.

Так известный гимн Кузмина „Как песня матери“, с точки зрения движения лирической темы, построен по принципу строфической изоляции уподоблений, но путем нагнетания и общего напряжения. Первые две строфы дают двустипхное нагнетание, но уже с введением одного и того же тематического упора во второй строфе появляется и напряжение:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно невиденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!

Как прерывистый шопот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых рощ священных,
как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твое
трижды мудрое:
Александрия!

Третья строфа, строго выдерживая тройной состав уподоблений, как задание конструктивного характера, связывает их одним „как“, учащает путем сокращения до одного стиха и вводит высшую тематическую категорию по элементу „великое“, создавая высокое гимническое напряжение:

Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твое
трижды великое:
Александрия!

Что касается двухчастных конструкций на основе уподобления, то здесь в общем наблюдается три типа.

Первый тип это тот, когда обе части стихотворения более или менее уравновешены. Возьмем, например, стихотворение Полонского „Нищий“:

Знавал я нищего, — как тень,
С утра, бывало, целый день
Старик под окнами бродил
И подаяния просил;

Но все, что в день ни собирал,
Бывало, к ночи раздавал
Больным, калекам и слепцам.
Таким же нищим, как и сам.

Эта первая часть оправдана заглавием, она претендует на основной план, даже законченный, но поэт присоединяет вторую часть, неподсказанную заглавием и синтаксической связкой, и таким образом обнаруживается второпланность первой части и первопланность второй:

В наш век таков иной поэт,
Утрагив веру юных лет,
Как нищий старец изнурен,
Духовной пищи просит он,
И все, что жизнь ему ни шлет.
Он с благодарностью берет,
И душу делит пополам
С такими ж нищими, как сам.

Я намеренно дал такой пример, где имеются формы внутреннего повторения, как своеобразного оправдания. Иногда при уравновешенной двухчастности такое оправдание принимает систематический, плановый характер.

Вместе с тем необходимо отметить и то, что двухчастная конструкция порою осложняется особыми интродукциями или конклюдиями (заклечениями). В этом отношении характерен „Водопад“ Полежаева. Он имеет и систему оправданий и особую конклюдия. Неосновной план идет по заглавию и без синтаксической связки:

Между стремнин с горы высокой
Ручьи прозрачные журчат,
И вдруг, сливаясь в ток широкий,
Являют грозный водопад.
Громады волн буграми хлещут
В паденьи быстром и крутом
И, разлетевшись, ярко блещут
Вокруг серебряным дождем;
Ревет и стонет гул протяжный
По разорвавшейся реке
И, исчезая с пеной влажной,
Смолкает глухо вдалеке.

Затем эмфатический перелом в основной план и частичное дробления:

Вот наша жизнь! Вот образ верный
Погибшей юности моей!
Она в красе неллицемерной
Сперва катилась, как ручей;
Потом в пылу страстей безумных,
Быстра, как горный водопад,
Исчезла вдруг при плесках шумных,
Как эхо дальнего раскат.

К этому присоединяется такая конклюдия, задача которой — объединение частей:

Шуми, шуми, о сын природы!
Ты безотрадною порой,
Певцу напомнил блеск свободы
Своей свободною игрой!

Второй тип двухчастной конструкции — эквивалентный, т.е. такой, когда основной план ставится в виде неразвитой в прямом движении темы. В этом отношении характерно „Эхо“ Пушкина. Здесь первая часть также развивается по заглавию и без синтаксической связки:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли лева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Ты внемлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов,
И шлешь ответ:
Тебе ж нет отзыва...

По существу материал по заглавию как бы закончен, а дальнейшее раскрытие нового плана (основного):

Таков
И ты, поэт —

не развивая плановых параллелей, создает тематическую инерцию, как эквивалент.

Третий тип двухчастной конструкции — потенциальный; это те стихотворения, как, например, „Утес“ Лермонтова и многие у символистов, которые дают только один (ложно-основной) план, но так, что создают тематическую инерцию, утверждающую первый план не условно, как во втором типе, а свободно.

Но здесь мы сталкиваемся с некоторыми особыми приемами строения лирической темы, которые выходят из сферы данной главы.

Французская мелодрама начала XIX века

(Из истории вольной трагедии)

1

Французская романтическая трагедия, представленная главным образом в театре В. Гюго, являет исключительную картину внезапного и бурного процесса в истории литературы. С первых почти шагов добившись решительного успеха, — тем более шумного, чем ожесточеннее было противодействие литературных врагов, — эта форма быстро достигает кульминации, вслед за которой немедленно ее ожидает падение и полная смерть. Мы имеем типичную картину *завершения* какого то процесса, скрытого от наших взоров, процесса, который только в последней своей стадии вышел в „большую литературу“ и стал предметом литературной распри различных группировок на Парнасе.

Этот шумный процесс особенно разителен, если сопоставить его с аналогичными явлениями русской литературы.

В 1825 году, — прежде всяких попыток французских романтических трагиков — Пушкин, в уединении, пишет „Бориса Годунова“, — трагедию, доставляющую автору ощущение наибольшего расцвета его творческих сил. „Борис Годунов“ был попыткой романтической реформы русской трагедии — не забудем, что Пушкин был театрал, и интересы сцены были ему, одному из буйных представителей левого фланга театральных кресел, чрезвычайно близки. От трагедии своей Пушкин ждал переворота в русском театре.

Внешние обстоятельства задержали выход „Годунова“. Когда он появился в свет в 1831 г., то впечатление от произведения оказалось совершенно неожиданным: сообщая Плетневу о московских отзывах на „Годунова“, Пушкин писал: „Здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; что моя трагедия — подражание Кромвелю Виктора Гюго“.

Итак, современники усмотрели сходство, общность драматургических устремлений в двух совершенно независимых друг от друга произведениях — в „Годунове“ и в „Кромвеле“, в то время как „Годунов“ был создан до „Кромвеля“, написанного в 1827 году, а Гюго не мог подозревать о существовании „Годунова“. Понятно „Кромвель“ и „Годунов“ — трагедии различных типов, — но чутье современников не обманывало: драматургические устремления обоих произведений во многом совпадают. Правда, Пушкин, как автор, пострадавший от факта конвергенции, особенно болезненно чувствовал различие произведений. Не этим ли вызван почти бранный отзыв его о „Кромвеле“ в статье о Мильтоне 1836 г.? Однако, до появления в свет „Годунова“ он следил за французской романтической драматургией с большим сочувствием: его отзыв об „Эрнани“ в письме к Хитрово (лето 1830 г.) есть отзыв единомышленника („c'est un des ouvrages du temps que j'ai lu avec le plus de plaisir“) ¹⁾.

Факт конвергенции подтверждает, что попытки создания романтической трагедии были подсказаны предшествующей эволюцией театра, — и в „Годунова“, как и в трагедии Гюго и Дюма, внедрялись элементы драматургических форм, принадлежавших предшествующим школам.

Элементы старой драматургии, отразившиеся в „Годунове“, отчасти намечены. Так, зависимость сцены Марины с Рузей от канона стиховой французской комедии XVIII века отмечалась еще Анненковым. В другом месте (см. „Пушкин и его современники“, вып. XXXI—XXXII, стр. 49 и след.) я указал на эпизод, перенесенный в „Годунова“ Пушкиным из мелодрамы „Сорока воровка“. Как ни мелочен этот факт, и как ни незначителен самый эпизод, он указывает, что „Годунов“ — вовсе не отвлеченно драматизованное повествование, построенное на презрении к сценическим формам. Пушкин, при его создании, следовал театральным традициям, ставя свое творчество в зависимость от театральных впечатлений эпохи разложения классического канона.

Если правомочен вопрос о зависимости „Годунова“ от младших форм театральной действительности первой четверти XIX в., то еще более действительна подобная проблема по отношению к французским романтикам. Романти-

¹⁾ С этим можно сопоставить совпадения теоретических суждений Пушкина о драме и предисловия к „Кромвелю“, но это совпадение — иной природы. Возможно допустить во 1) знакомство Пушкина с этим предисловием тогда, когда он писал свои заметки: самая ранняя из них не могла быть написана раньше 1827 г.; 2) Пушкин и Гюго отзывались на одни и те же факты полемики по вопросу о драматургии классиков и романтиков, в частности, на статьи и письма Манцони (см. по этому вопросу между прочим M. Sougou, „La préface du Cromwell“ 1897, стр. 5–10. Впрочем анализ идей Манцони здесь не достаточно полон).

ческая трагедия и мелодрама — вот связь, которая казалась парадоксальной лет сорок тому назад, но которая теперь является прочно установленной, хотя и не до конца изученной.

Проблема зависимости французской романтической трагедии от мелодрамы весьма стара. Она затруднялась первоначально тем, что сами романтики старались затушевать свою „плебейскую“ генеалогию, свою зависимость от низших жанров, и всегда выдвигали сочиненное ими генеалогическое древо, заключающее в себе лишь „благородных“ предков. В предисловии к „Кромвелю“ не упоминается ни один автор мелодрам, — даже „бульварный Шекспир“ Пикреккур. Зато несоответственно действительному влиянию всячески превозносится имя Шекспира. То же самое сделал Дюма в своей статье „Comment je devins auteur dramatique“. В предисловии к своей драме „Henri III et sa cour“ Дюма пытается установить свою французскую генеалогию. Но он берет ее вне сцены, называя только тех драматических авторов, пьесы которых, написанные для чтения, не ставились (предисловие написано в 1829 году); эти авторы: „Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Loève-Weimars, Cavé et Dittmer“. Дюма избегает называть своих предшественников на французской сцене. Меж тем эти предшественники были вскоре названы враждебной романтизму критикой. Гранье де Кассаньяк писал в „Journal des Débats“ 31 июля 1834 г.: „Если Дюма когда либо займет место во французской литературе, то это будет ниже Седена, немного выше Дюканжа, Гильбер-Пикрекура и Дино, которые вместе с ним разменяли собою Бомарше, их общего отца по знанию сцены. Они будут представителями партии драматической трескотни, противостоящей партии труда, изучения, знания и поэзии“ (Цитирую по книге Willie G. Hartog, „Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence“. Н. Champion 1913, p. 230). Критик уничтожал Дюма сближением его драм с мелодрамой для того, чтобы утвердить театр Гюго. Но незадолго до этого рецензент газеты „La Quotidienne“ писал по поводу пьесы последнего „Lucrèce Borgia“: „Третья часть пьесы скомпанована по принципам мелодрам эпохи расцвета этого жанра, счастливого времени, когда отравленный кубок „Белого Пилигрима“ приводил в дрожь бульварных завсегдатаев. Это — не упрек с нашей стороны. Давно уже сказано, что мелодрама ждет гения¹⁾, чтобы убить трагедию. Гюго явился, и заимствуя ситуации у Кювелье, Кенье или Пикреккура, он подобно Мольеру взял свое там, где нашел“. (11 февраля 1833, цитирую по книге: Edmond Biré, „Victor Hugo après 1830“, Paris, Perrin, 1891, т. I, p. 88).

¹⁾ Рецензент имеет в виду мнение Жоффруа.

Итак, уже первые рецензенты романтической трагедии намекали на зависимость ее от мелодрам. Но это был лишь полемический прием, ибо, понятно, романтическая трагедия, которая продолжала высокую линию театра, и именно в этом столкнулась с трагедией классической, — не тождественна с мелодрамой, представляющей собою младший жанр театра, достояние „бульварных“ театров Ambigu и Gaîté ¹⁾.

В дальнейшем это ощущение различия жанров стерлось, особенно за пределами Франции. Романтическая драма Дюма и Гюго в русских переводах в конце XIX века, воспринималась уже как чистейшая мелодрама. „Кин“, „Марион де Лорм“, „Луcreция Борджия“, „Мария Тюдор“ шли даже с подзаголовком „мелодрама“. Напомню, что этот подзаголовок трагедия Гюго носит и сейчас в репертуаре московской студии Вахтангова; руководители ее вероятно и не предполагают, как бы глубоко был уязвлен автор, прочтя такой подзаголовок, который он воспринял бы как жестокую полемическую стрелу. Это — результат огрубения восприятия объекта, вырванного из той литературной и театральной среды, реакцией на которую данное произведение вызвано к жизни.

Вопрос о происхождении романтической трагедии от мелодрамы поставлен в научную плоскость современными историками французского театра ²⁾.

Этот факт эволюционной зависимости романтической традиции от мелодрамы, констатированный новыми французскими историками литературы, факт, в разбор которого я входить не буду, так как это должно было бы явиться предметом особого исследования, вносит существенный корректив в обычную концепцию романтизма, устанавливая национальные традиции там, где усматривалось обычно разрушение национальных традиций. Иностранное влияние в эпоху романтизма во Франции если и было велико, то

¹⁾ Специфическим отличием романтической трагедии от мелодрамы, как справедливо писал об этом в свое время еще Ш. Нодье, является лиризм, пронизывающий драмы романтиков.

²⁾ Здесь можно указать Пти де Жюльвиля (в его „Le Théâtre en France“ 1889), Ф. Брюнетьера („Les époques du Théâtre Français“ 1896 г. — лекции читанные в 1892 г.), Р. Думик („Le théâtre romantique“, где центральная глава имеет заголовок „Le mélodrame et le théâtre romantique“ в „Histoire de la Langue et de la Littérature Française“ изд. под редакцией Petit de Julleville, 1899, т. VI), не говоря о специальных трудах по истории мелодрамы, или по отдельным представителям романтической драмы. Даже André le Breton в своем „Le théâtre romantique“, в котором утверждаются высокие линии романтической традиции, принужден сознаться: „Чем бы ни был обязан романтический театр Шекспиру или В. Скотту, его долг по отношению к ним не велик в сравнении с тем, чем он обязан Дюкре-Дюмивиллю или Пиксрекуру, и часто он ближе к „Cœlina ou l'enfant du mystère“, чем к „Гамлету“ или „Королю Лиру“ (стр. 6, цитирую по изданию 1924 г.).

проявлялось оно в несколько иной плоскости, чем это обычно толкуется. Книга де-Сталь о Германии, гастроли Кина в Париже, переводы Гофмана, — все это имело двойное значение: с одной стороны ускоряло разрушение омертвевших канонів классицизма, с другой стороны обогащало соответствующие литературные жанры тематическим и сюжетным материалом.

Но положительные черты в литературной композиции романтических жанров следует искать в национальной французской традиции.

По отношению к романтической драме голоса, утверждавшие национальную традицию, раздались при самом ее возникновении. В литературе рецензий и отзывов, появившихся после первой постановки „Эрнани“ (25 февраля 1830 г.), говорилось, что новая пьеса, несмотря на все свои отклонения от канона, верна старой школе Корнеля („*Courrier Français*“), а Филарет Шаль дал подробный анализ пьесы в „*Revue de Paris*“, доказывая, что Гюго, нарушая принцип единства действия, лишь концентрирует те же приемы сюжетного развития, какие господствовали в классической трагедии.

Эта концентрация действия, выражающаяся в быстрой смене острых ситуаций, нанизываемых на одну и ту же фабулярную нить, ведущую одних и тех же героев, не разбивает в трагедиях Гюго того принципа монотематизма, который существенно отличает французскую трагедию от шекспировской, где, напротив, эпизоды развиваются не последовательно, а параллельно, мобилизуют несколько групп героев, и ведут к сложной катастрофе, являя собой типическую картину политематического развития.

С другой стороны эта концентрация действия во французском театре встречается и вне пределов романтизма. Достаточно ознакомиться с „вольной“ трагедией до Сида (ранние трагедии Корнеля, трагикомедии той же эпохи), чтобы убедиться, что сценические приемы Гюго имеют глубокие корни во французском театре. С другой стороны — романтическая традиция во Франции не умерла в 1834 году с падением „*Bartholomée*“. Она возрождается постоянно, и пьесы Э. Ростана являются доказательством этого. Очевидно, все это — эпизоды из истории той же „вольной трагедии“, исконной во Франции, и борющейся в национальных рамках с „правильной трагедией“ Расина.

Чтобы установить механизм передачи драматургических традиций по этой линии „вольной трагедии“, необходимо шаг за шагом проследить эволюцию этих форм. И поскольку в основе романтической трагедии лежит фактура бульварной народной мелодрамы — история возникновения и развития мелодрамы является звеном в длинной цепи, связующей явления XVII века с явлениями XIX века. Вот почему изуче-

ние эволюции французской мелодрамы начала XIX века, помимо интереса самого объекта, представляет еще больший интерес для общей истории французского театра, обнаруживая исторические линии, идущие вниз, в пренебрегаемых формах и потому невидимые для невооруженного глаза.

2

Слова „жанр“ и „направление“ имеют двойное значение. С одной стороны к проблеме „жанра“ можно подойти с точки зрения типологической, с другой стороны — с точки зрения исторической. При типологическом изучении жанра определение его задается априорно. Можно говорить о трагедии и комедии вообще, равно как можно говорить о „романтизме вообще“ и „классицизме вообще“, о лирике „говорной“ и „напевной“ и т. п., проследившая намеченные явления от Гомера до Маяковского. Но в таком случае заранее надо условиться о том, что такое трагедия и комедия, что такое классический и романтический и т. п. Это будут отвлеченные, теоретические, служебные понятия (в большинстве случаев антиномические), — и от исследователя их вводящего можно требовать только, чтобы они захватывали существенные признаки и облегчали интерпретацию конкретного материала.

Иное дело при историческом анализе. Здесь жанр определяется историческими своими границами, и только сознание современников может безошибочно засвидетельствовать принадлежность конкретного произведения к тому или иному жанру. Жанр и направление предстают исследователю как заданное определенными границами поле изучения, — и черты, характеризующие жанр, определяются путем отборочного описания явлений, попадающих в границы жанра. В этом понимании жанр есть не отвлеченная научная категория, а живая историческая формация, — реальная категория, на которую ориентируются составляющие жанр конкретные произведения.

Можно считать одинаково законным оба подхода к литературным фактам, но необходимо строго дифференцировать типологическое изучение от исторического. Смешение этих двух понятий может сильно скомпрометировать самое тщательное исследование.

Французскую мелодраму начала XIX века следует изучать в первую очередь в историческом плане, так как по отношению к пьесам, носящим это название, наблюдается у современников отчетливое ощущение жанра, и споры о мелодраме в современной критике обычно оперируют понятием жанра. Благодаря этому поле изучения является точно определенным: почти нет опасности отвлечь внимание

от типичных форм жанра переходными явлениями „пограничного“ порядка.

Точное значение, как название определенного жанра, слово „мелодрама“ приобрело только в первые годы XIX в., когда мелодрама как жанр уже сложилась. Но самое слово употреблялось значительно раньше. В середине XVIII века его употребляли в этимологическом значении, для обозначения драматического произведения, сопровождаемого музыкой, приблизительно в значении „музыкальной драмы“, при чем довольно часто оно служило синонимом слову опера (см. „Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck“, Ж. Ж. Руссо, 1766 г., „Traité du Mélo-Drame“, Л. Гарсен, 1772 г. и т. д.)¹⁾. Слово это возникает спонтанно, как неологизм, не означая никакого конкретного драматического произведения.

Впервые это название прикрепляется к определенным сценическим формам в начале 80-х годов. В это время мелодрамой назывались пьесы, ставившиеся в театре Beaujolais в 1785 г. Пьесы эти ничего общего с позднейшей мелодрамой не имеют, представляя собой характерный искусственный жанр, созданный в результате неравной борьбы больших театров с малыми²⁾. С самого начала XVIII века „Comédie Française“, ревниво охраняя свои привилегии драматического монополиста, ставила всякие препоны малым театрам, стараясь ограничить их репертуар цирковым дивертисментом. Это выражалось в полицейских распоряжениях, ограничивавших сценические возможности малых (преимущественно ярмарочных) театров, ограничивавших число актеров, одновременно появляющихся на сцене, запрещавших диалоги, пение, а иногда и вообще речь на сцене и т. д. Но малые театры приспособлялись ко всем препонам и продолжали ставить пьесы. Одним из обходов полицейских правил был театр марионеток. Марионетками начал и театр графа Божоле. Впоследствии удалось добиться разрешения замены марионеток детьми, которые мимировали свою роль, в то время как диалоги читались за сценой. В виду воспрещения пения на сцене применялся такой обход правил: подбирались популярные песенки, слова которых гармонировали

¹⁾ См. у Hartog, Op. cit. pp. 40--43. все случаи употребления слова *mélodrame* в данном значении.

²⁾ См. „Annette et Basile, mélodrame comique, en un acte et en prose, par M. Guillemain. Petite Bibliothèque des Théâtres MDCCLXXXVI“. А. Питу в своей работе „Les origines du mélodrame Français à la fin du XVI. siècle“ („Revue d'Histoire littéraire de la France“ 1911, т. XVIII), упоминая про мелодрамы театра Божоле, ссылается на рукописи библиотеки Musée Carnavalet (№ 28324), очевидно упуская из виду, что наиболее популярная из пьес была издана. В указанном издании пьесе предшествует краткая история театра Божоле. Об этих спектаклях упоминает F. Gaiffe, „Le Drame en France au XVIII siècle“ 1910, стр. 234.

с ходом пьесы. Оркестр исполнял мотив, предоставляя пение публике.

Получались диалогические формы следующего характера:

Le Magister (A Annete) Et vous, Mamzelle Annette, est-il ben vrai, que vous m'haissez?..

(Annette fait la révérence).

L'orchestre joue: vraiment, mon compère, oui.

или:

Annette. Ils sont sans gêne, ces garçons! On l'z'aime pourtant. Apparemment qu'il faut que ça soit comme ça.

L'orchestre joue, piano, les huit premières mesures de l'air: Il faut aimer, c'est la loi de Cythère.

Подобные пьески, представляя интерес преодоления преград, по сюжетному своему построению совершенно ничтожны, ни в чем не уклоняются от традиций и не образуют особого драматического жанра. Являясь эпизодом борьбы малых театров с большими, они ничем, кроме созвучия в названии, не связаны с мелодрамой XIX века.

Также мало отношения к мелодраме имеет и жанр, основание которому положил Руссо своей лирической пьесой „Пигмалион“ (1775). Немногочисленные подражания хотя и образуют собою группу драматических произведений (мелодекламационная драма), но в прямой связи с изучаемым жанром не находятся ¹⁾.

Мелодрама, как драматический жанр, развивалась из двух драматических источников — из героической пантомимы, появившейся (или вернее эмансипировавшейся от балета) на парижских „малых“ театрах, начиная с 70-х годов XVIII века, и из драмы (восходящей к Дидро, Седену, Мерсье и Бомарше), которая, используя сложную структуру и сценическую обстановку пантомимы, начала развиваться в новом направлении. Слово мелодрама в новом значении было впервые применено к пьесе „La forêt noire“ Лозель-Треогата (поставлена 7 мая 1797 г.) ²⁾. Слово это не сразу привилось.

¹⁾ Мнение Геффа (op. cit. стр. 237 и сл.), ставящего мелодраму Пикрекюра в тесную зависимость от „Пигмалиона“ Руссо, следует считать преувеличенным.

Единственная пьеса, связующая жанр лирического монолога с мелодрамой, это „Julie ou la religieuse de Nismes“ (1796), пьеса, отражающая широкое распространение сюжета „Монаха“ Льюиса, оказавшего большое влияние на французский театр конца XVIII века (см. Edmond Estève, „Etudes de littérature préromantique“. 1923 pp 102–5). Одна из пьес, имитировавших жанр „Пигмалиона“, была поставлена с титулом „Mélo-Drame“ 20 июля 1781 г. Это „Ariane abandonnée“, перевод с немецкого. Пьеса эта — первая носившая название „мелодрамы“ поставленная на французской сцене.

²⁾ См. обстоятельную работу А. Питу, „Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII s.“ („Revue d'Histoire littéraire de France“ T. XVIII, 1911).

Первые 6 мелодрам Пиккрекура идут под именем „драмы“ и, лишь начиная с 1802 г., он употребляет слово мелодрама (впервые в применении к пьесе „La Femme à deux maris“). Незадолго до Пиккрекура, Кювелье — второй по значению автор мелодрам — применил этот термин к своей пьесе „Le Tribunal Invisible ou le Fils criminel“.

Итак, исходным пунктом в последовательном и непрерывном развитии мелодрамы являются героические пантомимы.

Самое существование подобного жанра было следствием неравной борьбы „больших“ привилегированных театров с „малыми“. Лишенные, в силу привилегий „Comédie Française“, права на сценическое слово, малые театры поневоле были принуждены прибегать к пантомиме или к марионеткам. Пантомима, усложненная всеми сценическими средствами постановки, которыми отличались популярные театры, расположившиеся на парижских бульварах, сопровождаемая музыкой, восполнявшей жесты и служившей средством эмоционального комментария сценического действия, быстро эволюционирует до начала Французской Революции, открывшей перед малыми театрами совершенно новые возможности.

Типичной пьесой этого жанра является пантомима „Le Siège de Montauban ou les quatre fils Aymon“, grande pantomime héroïque en trois actes pas M. Arnould-Mussot (впервые представлена 6 августа 1779 г. в театре Ambigu-Comique). Три акта пантомимы разыгрываются при трех разных декорациях. Этот существенный в постановке пьесы момент, отличающий ее от постановок классического репертуара, по традиции был передан пантомимой мелодраме, которая в подавляющем большинстве случаев делится на три действия с обязательной сменой места. Эффектность переменных декораций была основным условием постановочного спектакля.

После экспозиции первого акта, использующей пасторальные мотивы, прерываемые появлением войска Карла Великого с Роландом с одной стороны и четырех сыновей Эмонов (Реньо, Ришар, Алар и Гишар) с другой, пантомима переходит к сценам боя и осады замка, заполняющим два последние акта. Бои ведутся с переменным успехом, что и дает возможность растянуть их на два акта. До конца второго акта в плен попадает Реньо. Жена его Клара умоляет Карла Великого помиловать мужа. В дальнейших боях счастье переходит на сторону Эмонов. Братья освобождают Реньо, Роланд их преследует, но сам попадает в плен. Клара остается во власти Карла Великого и ее ведут на эшафот. В это время братья Эмоны готовятся казнить Роланда. Последняя сцена взаимного великодушия, помилования, примирения кончает пьесу традиционной счастливой развязкой

и соответствующим дивертисментом. Элементы дивертисмента перебивают и развитие действия внутри актов: в пасторальной сцене начала I акта, и в сцене в лагере Карла Великого (сцена солдата и маркитантки — 1-я сцена II акта). Эти перебивающие главное действие сцены дают возможность введения комического элемента в пьесу. Эта пантомима Арну-Мюссо имела большой успех, обошла всю Францию и через несколько лет возобновлялась в Париже.

Наряду с такими историческими пантомимами давались пантомимы „мещанские“, т. е. на современные темы. Эти пантомимы в сюжетном отношении были близки к драме (из этих мелодрам особенный успех имела „Le Maréchal des logis“, представленная в театре Ambigu Comique 24 мая 1783 г. См. Maurice Albert, „Le Théâtre de la foire“ 1900, pp. 290—291).

Пантомима, в своей эволюции, стала допускать диалог, как средство развития действия. Первой пантомимой, где наряду с мимической игрой была допущена речь, была „Le siège de Mytilène ou les Princes infortunés“, pantomime dialoguée en trois actes (в театре „Grands danseurs du Roi“ — позднее Gaîté — поставлена 2 декабря 1783 г.). Автор ее Рыбе позже — в 1807 г. — писал, ссылаясь на эту пьесу, что „театр Николе (имя предпринимателя театра Gaîté) имеет неоспоримое право старшинства на Мелодраме“.

Переход от „диалогизованной пантомимы“ к „мелодраме“ совершился незаметно. Принципиально эти пьесы отличаются от мелодрамы только тем, что их жанр находился в процессе выработки. Каждая пантомима была экспериментом, отчасти ориентированным на традицию, но во многом рассчитанным на индивидуальные, но не жанровые приемы.

Решающим моментом в канонизации жанра явился декрет 13 января 1791 г., который гласил: „каждый гражданин вправе соорудать общественный театр и ставить на нем пьесы любого жанра, при условии предварительной подачи декларации в городское управление“. Этот декрет прекращал монопольное право больших театров, предоставив малым театрам полную возможность ставить пьесы любого рода ¹⁾. Однако, в течение восьми лет еще наблюдается эволюция пантомимы, завершившаяся фиксацией мелодраматического жанра. За эти годы испробованы пантомимы фантастические и разбойничьи, с введением разного рода ужасов. В конце этого периода сюжетным источником

¹⁾ Декрет этот был отменен Наполеоном, ограничившим число театров в Париже и фиксировавшим жанровые границы репертуара каждого театра. Но к этому времени мелодрама уже определилась как самостоятельный жанр. Она была представлена театром Gaîté (предприятие Николе) и Ambigu Comique (предприятие Одно) и Porte Saint Martin.

начинает почти постоянно являться „ужасный“ и сентиментальный роман, как французский, так и английский (Дюкре Дюминиль, Льюис и пр.).

Эволюция пантомимы оказала большое влияние на современную драму, которая становится постановочной, все более и более удаляясь от формы, установленной Дидро и Седеном. Слияние драмы и пантомимы произошло в пьесах Пиксрекура, канонизовавшего жанр мелодрамы. Именно в его пьесах этот жанр нашел наиболее яркое и законченное выражение.

Итак, мелодрама явилась с одной стороны наследницей драмы, т. е. той драматической линии, которая в XVIII веке откололась от комедии и проявила большую жизненность. Драма подготовила формы ведения диалога, экспозиции, вообще основную драматическую технику ведения пьесы. Но в большей степени мелодрама обязана пантомиме, а через нее постановочному ярмарочному балаганному театру, проделавшему в XVIII веке длинную эволюцию от циркового дивертисмента к драматическому искусству.

3

„Малые“ театры в XVIII веке дают нам пример пьес четырех родов — сентиментально-пасторальной (водевиль), комически-пуассардской (пьесы Ваде), фантастической феерии и героической пантомимы. Феерия и пантомима создали мелодраму, как интегральный спектакль. Пасторальный дивертисмент был усвоен мелодрамой, как обязательный вставной эпизод, всегда сюжетно мотивированный (обычно по ходу пьесы крестьянский бал), пуассардская жаргонная техника была использована в комических моментах, при создании типа комика-простака (piais), отличительной чертой которого была дефективная — обычно жаргонная или диалектическая речь. В последнем, впрочем, традиция доходит чуть ли не до пьес Сирано де Бержерака.

Канонизованный жанр, воспринимавшийся современниками как род драматического синкретизма (ибо в нем объединялось трагическое с комическим и сочетались драма, музыка и танцы) — господствовал на малых театрах первые 30 лет XIX века. Только появление романтической драмы вызвало падение жанра, возродившегося много лет спустя уже в других формах.

А. В. Шлегель в своей „Драматургии“ (1809 г.) писал: „Парижские театры прикреплены к определенным жанрам, и в этом поэтика находится в контакте с полицейскими мерами. Отсюда следует, что опыты новых идей, необычные смешения старых элементов предоставлены малым театрам. Там мелодрамы играют большую роль. Человек в курсе

статистики французской сцены заметил, что уже несколько лет появляется очень мало правильных трагедий и комедий, но мелодрамы одни превосходят числом все прочие пьесы взятые вместе. Под мелодрамой не подразумевают, как у нас, драматическое произведение, где монологи прерываются инструментальной музыкой. Французская мелодрама есть пьеса, написанная эмфатической прозой, в которой представляется что нибудь необычайное, — сказочное или реальное происшествие, с большим постановочным треском, сценическим движением, сменой декораций, где соединены всевозможные аксессуары, предназначенные поражать чувства. Несомненно можно было бы лучше использовать тягу, которую проявляет народ к этого рода пьесам, но большинство мелодрам написаны с такой недопустимой небрежностью, что они являются, если можно так выразиться, недоносками романтического жанра¹⁾.

В последних словах Шлегель предугадал зависимость, которая несомненно должна была явиться между мелодрамой и романтической трагедией.

Основные элементы мелодрамы Шлегель определил точно. Целью настоящей статьи, впрочем, ни в какой мере не является определение мелодрамы. Как уже говорилось выше — можно ставить задачей только описание ее элементов.

Это описание затрудняется многими фактами: во первых, как всякий развитой распространенный жанр (а за 30 лет появлялась не одна сотня мелодрам). и жанр мелодраматический распадается на ряд поджанров — мелодрамы мещанской, мелодрамы разбойничьей, мелодрамы исторической, мелодрамы фантастической, мелодрамы экзотической. „Pie voleuse“ — Кенъе, „La Citerne“ — Пиксрекура, „Anne de Boulen“ — Фредерика, „Vampire“ — Ш. Нодье, „Christophe Colomb“ — Пиксрекура, — вот примеры этих видов, перечень которых можно было бы продлить. Есть опасность при описании жанра указывать, как его признак, то, что является индивидуальной особенностью только некоторой частной формы мелодрамы. Кроме того за 30 лет мелодрама сильно эволюционировала, что тоже приходится учитывать.

С другой стороны, как жанр пользовавшийся наибольшим успехом, мелодрама ассимилировала в себе и те пьесы, которые никак нельзя по их сюжетному построению отнести

¹⁾ В эпоху Шлегеля уже определенно наметилась борьба между мелодрамой и трагедией, приводившая к тому, что каждый жанр усиливал свои специфические отличительные приемы. Шлегель отмечал оскудение постановочного элемента в трагедии; „Как только в пьесе замечают некоторый постановочный блеск или внешнее движение, так критика кричит о мелодраме. Мысль о том, что малейшее ослабление театральной дисциплины могло бы дать торжество этому чудовищному жанру, заставляет подчинять трагедию строжайшим правилам и всячески уничтожать свойственную ей помпезность“.

к этому роду. Мелодрамой стали называть и под мелодраму ставить (т. е. с тремя актами на разных декорациях, с введением музыкального эпизода) также и феерии, и комедии и т. п., благодаря чему появились названия „*mélodrame comique*“, „*mélodrame-féerie*“ и пр. Эти пьесы необходимо устранить из поля изучения.

Наконец надо учитывать существование родственных мелодраме жанров — происходящих подобно ей от диалогизованной пантомимы. Таковы были, напр., „мимодрамы“, ставившиеся в Олимпийском Цирке труппой Франкони, — пьесы, в которых драматический элемент перемешивался с цирковым, преимущественно с конскими выездами. Это были героические пьесы с обязательными кавалерийскими боями — пьесы весьма родственные „Четырем сыновьям Эмонам“.

Точно также в театре „*Panorama Dramatique*“ давали пьесы, по строению своему приближавшиеся к „диалогизованным пантомимам“, но по сюжетному развитию совпадавшие с мелодрамой. Такова, например, пьеса „*Ismayl et Maryam, ou l'Arabe et la Chrétienne*“, которой открылся этот театр 14 апреля 1821 года. В ней диалогическое действие лишь в 1½ раза превышает пантомимное. Автор этой пьесы Frédéric (псевдоним Dupetit-Méré) был одно время едва ли не популярнейшим драматургом мелодрам. Характеризуя парижскую модистку, Библиофил Жакоб писал: „она не знает более великих людей, чем Наполеон в гипсе, Поль де Кок в литературе, Фредерик в мелодраме, и фокусник в саду Тиволи“ („*Vertu et Tempérament*“, 1832).

Мелодрама мыслилась современниками, как специфически сценическая форма. Противопоставляя мелодраму классическим шедеврам французской драматургии, Пиксреккур в 1818 г. отмечал, что классиков приятнее читать, чем видеть на сцене. Иначе он думал о мелодраме — и ему приписывают слова: „я пишу для тех, кто не умеет читать“. Драматург, в понимании „Отца мелодрамы“, должен быть режиссером собственных пьес. Только сцена дает жизнь мелодраме.

Но в эту эпоху мы наблюдаем упадок „больших“ театров с уходом классических драматических форм в „чистую литературу“, и расцвет народного театра. Театральная жизнь кипела ключем в низших театральных формах: народные рабочие студии, столь оскорблявшие профессионалов (см. напр., B r a z i e r, „*Chronique des Petits théâtres de Paris*“, 1837, глава „*Le Théâtre Bourgeois*“, изд. 1883 г., стр. 302 и след.), создавали театральную публику, наполнявшую маленькие залы Бульварных театров. Достаточно прочесть описание премьеры какой то мелодрамы, помещенное в романе Поль де Кока „*M. Dupin*“, чтобы представить себе, как пульсировала театральная жизнь в бульварных театрах. Мелодрама

была специфически народной театральной формой¹⁾. Ее социальная роль близка современному кинематографу, с которым у нее имеется, кроме того, еще много точек соприкосновения²⁾.

Зрелищный характер мелодрамы подчеркивался в подзаголовках пьес, именовавшихся постановочными (*à grand spectacle*). „Мизансцена занимает не последнее место среди условий успеха. Многие из популярных мелодрам не имеют другого достоинства: режиссер есть истинный автор этого рода произведений“, — писали в 1824 г. авторы „*Dictionnaire théâtral*“. Это в свою очередь вызывало необходимость богато декорированных пьес. Декорации мелодрам надо было не только эффектно выполнить (писали их крупные мастера декоративного искусства Дагерр, Ге и др.), но и эффектно задумать. Автору мелодрам надо было обладать живописным воображением. „Отец мелодрамы“ Пиксреккур, до своих театральных дебютов, добывал себе пропитание рисунками. Надо полагать, у него, как у профессионал-рисовальщика, чувство живописности было сильно развито, что не мало содействовало успеху его мелодрам.

Постановочный стиль мелодрамы и тип ее сюжетного развития совпадали с аналогичными формами оперного искусства. Не даром Пиксреккур производил мелодраму непосредственно от таких опер, как „Ричард Львиное Сердце“ Гретри и Седена и т. п. Через оперу и балет мелодрама принадлежит к старой драматургической традиции во Франции, представленной еще в XVII веке операми (или „лирическими трагедиями“) Кино, которые осмеивал сторонник строгого классицизма Буало и восхвалял поддавшийся влиянию вольной трагедии Вольтер.

Единственным сценическим дефектом мелодрамы было отсутствие приличных актеров. „Мелодрама, разыгранная чаще

¹⁾ Жоффруа писал: „Бульвар по всем признакам является ныне главной сферой деятельности нашей драматической литературы. На этом новом Парнассе каждый месяц возникает новый шедевр, тогда как наши большие театры, пораженные постыдным бесплодием, злоупотребляют привилегией на благородство и живут за счет старой славы; нашим мелодрамам, чтобы подняться до значения литературных произведений, не достает только помпы представления, красноречия и благородства стиля; в остальном в них больше изобретения, а часто и интереса, иногда же столько же правильности и правдоподобия, как во многих из пьес, именуемых „регулярными“ (фельетон по поводу мелодрамы „*La Femme à deux maris*“ от 27 вывоза XI года — 17 января 1803 г.).

²⁾ W. G. Hartog, автор большой монографии о Пиксреккуре, пишет: „Ныне в Кинематографе, новом народном театре, наибольший успех имеют фильмы, представляющие собой мелодрамы, сопровождаемые музыкой, подчеркивающей ситуацию“. Это написано было в 1913 г. За истекшие 13 лет развитие кинематографа подтвердило это, если только не считать за мелодраму в кино те жалкие инсценировки театральной мелодрамы, которыми занималась одно время — уже давно миновавшее — фирма Пате. Впрочем, умелая переделка старой мелодрамы в кино-сценарий и теперь еще не исключает возможности достижения высокого кинематографического эффекта.

всего посредственными актерами, требует, чтобы удержаться на Парижской сцене, ансамбля, получаемого в результате многих репетиций на глазах у автора; ей нужна роскошь декораций, костюмов и балетов“, писал Пиксрекур в 1818 г. Отсутствие хороших исполнителей отдельных ролей при сыгранном ансамбле соответствует внутренней структуре мелодрамы с ее авантурным развитием действия и отсутствием самоценных характеров. Что в данном случае является причиной, и что следствием — решить трудно.

Что касается музыкальной части спектакля, то — как органическая часть мелодрамы — музыка, сопровождающая действие, досталась ей в наследие от пантомимы и сперва играла ту же роль, что музыкальное сопровождение кинофильмы, сопровождая выходы актеров и немые „картины“. Впоследствии музыка в таком употреблении атрофировалась, удержавшись в мелодраме в форме обусловленного фабулой балетного эпизода (вроде традиционного балета в опере). Этот балетный эпизод иногда так слабо был связан с действием, что его разрешалось выпускать. В такой форме мелодрама окончательно порывала с музыкой и лишь этимология слова указывала на музыкальную форму, генетически обусловившую появление мелодрамы. Но невытравимым элементом мелодрамы, обличавшим ее происхождение, являлась пантомима. Наиболее эффектные моменты, концы сцен и т. под. отмечались „картиной“ „tableau“. „Картина. Эффектная немая сцена, общая пантомима, театральный эффект, обязательный в конце каждого акта мелодрамы. Наука „картин“ хорошо знакома Гильберде Пиксрекуру: это самая совершенная сторона таланта этого писателя“. Так иронизировали авторы „Театрального словаря“ 1824 г. Техника картин (напр., в конце „La Femme à deux maris“: „Tableau, „Chacun se groupe diversement et suivant l'intérêt qu'il prend à la chose“) предопределила построение финала „Ревизора“.

Строение мелодрамы было вообще трех-актное. Как нарушение этого принципа встречалось: 1) введение пролога перед тремя актами (см., напр., „Elodie“ Дюканжа, предст. в Ambigue-Comique, 10 января 1822 г. — пьеса типичная для мелодрамы „второго периода“, т. е. 20-х годов, когда происходило перерождение старой мелодрамы эпохи Империи, мелодрамы, канонизованной Пиксрекуром и Кювелье), 2) смена декораций внутри акта, т. е. разделение акта на картины (у Пиксрекура впервые в „Charles le Téméraire ou le siège de Nancy“, предст. в Gaité, 26 октября, 1814 г.)¹⁾,

¹⁾ По этому поводу Пиксрекур пишет: „В первый раз я позволяю себе это нарушение драматических правил, в чем и прошу извинения у своих судей. Что бы ни говорили про мелодраму и ее злоупотребления,

3) допущение двух-актности (напр., мелодрама Пиксрекура „Le Suicide ou le vieux sergent“, поставлена в Gaité, 20 февраля, 1815 г., без указания имени автора) или четырех-актности (напр., „La Citerne“) и т. п. 1). За этими весьма малыми исключениями, мелодрама насчитывала три акта и три различных декорации.

Единства классической трагедии в первую эпоху мелодрамы соблюдались весьма строго. Отступления от 24 часов допускались лишь в прологах. Впрочем Пиксрекур дал пример ступеньчатого расположения времени — в пьесе „Fille de l'Exilé ou Huit mois en deux heures“, Gaité, 13 марта 1819 г.), представляющей собою переделку романа E. Cottin „Elisabeth“ (на тот же сюжет, что известная „Параша Сибирячка“ Ж. де Местра). Первый акт мелодрамы происходит в Сибири, второй на Каме, третий в Москве. Так как Елизавета путешествует пешком, то между актами проходит соответствующее время. Это нарушение единства времени вынесено в заголовок пьесы („Восемь месяцев в два часа“), т. е. оно осмыслено как ощутимое индивидуальное свойство данной пьесы, а не как преодоление правила вообще. Такое же ступеньчатое распределение времени, и с тем же вынесением временного момента в заголовок, дает пьеса, характерная для второго периода мелодрамы, именно знаменитая мелодрама 1827 года, принадлежащая перу Дюканжа „Trente ans ou la vie d'un joueur. Это мелодрама, имевшая совершенно исключительный успех не только во Франции, но и в России, где время от времени она возобновляется вплоть до наших дней. О ней упоминает — иронически — Пушкин, а Кольцов посвятил ее автору дифирамб:

Дюканж! ты чародей и милый и ужасный,
Твой Жорж, игрок несчастный,
Твоя Амалия, твой Варнер — стоят слез, — и т. д.

Пьеса эта оказала влияние на „Пучину“ Островского (см. Н. П. К а ш и н, „Этюды об Островском“, I, стр. 10—29), которая построена по системе такого же ступеньчатого

я никогда не прибегал к средствам, нарушающим правила. Я заметил эти средства в таких лирических драмах „Déserteur“, „Sargines“, „Richard“ и др., но не считал себя вправе присвоить эти вольности и внести дурной пример во второстепенные театры. Я всегда уважал правила, установленные мастерами искусства, но в данном случае я считал нужным в полном соответствии с истиной, согласуясь с историей, показать самое место, где погиб Карл. Прошу прощения на этот раз; полагая, что он не будет иметь последствий“. Пиксрекур был классиком мелодрамы.

¹⁾ Комическая мелодрама иногда допускала более резкие отклонения от трехактности. Так „Le Picot de mouton“ Мартенвиля и Рибье (Gaité 6 декабря 1806), хотя и именуется трехактной, но распадается на 12 картин с различными декорациями.

распределения времени. Подобная система могла зародиться только во французском театре, где жесткость временных границ действия делает в драме время особенно ощутимым при нарушении узких пределов условных 24 часов.

Единство действия, или вернее единая нить интриги, составляет свойство мелодрамы общее со всеми пьесами французского театра, как классическими, так и романтическими.

4

Характерной особенностью фабулярного материала мелодрамы является его нетеатральность, что, казалось бы, противоречило специфической сценичности пьес. Но сценичность являлась результатом техники ведения сюжета. Быстрота развития действия требовала более сложного и пространного сюжетного построения, чем это бывало в классическом театре. Вот почему фабулу для мелодрамы их авторы находили так часто вне драматических сюжетов. Вот распределение мелодраматических фабул Пиксрекура по источникам, установленным Гартогом: французские романы дали фабулу 16 мелодрамам, иностранные романы — 7, исторические факты и предания — 10, драматические произведения — 7, современные события — 3, неизвестный источник — 9. Итого романы являются источником 23 мелодрам из 53, т.е. 43% всех мелодрам. Авторами романов, обработанных Пиксрекуром, были: Дюкре-Дюминиль, Флориан, Нодье, Коттэн, Поль де Кок, д'Арленкур, Шатобриан, Дюканж, Ж. Санд, Радклиф, Беннет, де Фо, В. Скотт и Годвин. Из этого списка имен видно, что романом, служившим источником мелодрамы, являлся преимущественно английский роман и его отражение во Франции (Дюкре-Дюминиль, Коттэн, д'Арленкур и др.). Это были разновидности сентиментально-авантюрного романа, обычно усложненного эпизодическими тайнами. Техника фабулярной тайны и авантюры была перенесена в мелодраму, где естественно появились таинственные незнакомцы-покровители, злодеи и невинные жертвы и т. п. Прием узнавания, перенесенный в мелодраму из подобного рода романов, тем легче акклиматизовал подобные фабулы на сцене, что был исконным в драматической литературе со времен Аристотеля до Бомарше включительно. Но прием этот, уже изношенный к концу XVIII века, в мелодраме нашел поле для нового расцвета.

Тематический репертуар мелодрамы следующим образом характеризуется в „Театральном словаре“ 1824 г., откуда привожу целиком статью „мелодрама“:

„Мелодрама. Позорный столб подначальных негодяев. Изобретена для посрамления злодейства и для торжества добродетели. Разбойники долго были обязательными героями

мелодрамы; князья и короли им наследовали; после них пришли дурные чиновники и фанатики; затем появились вампиры и адские существа. Ныне поэтика жанра изменилась; мелодрама стала канцелярией уголовного суда и реестром обывательских преступлений. Классики жанра — Гильбер-Пиксрекур, Кенье, Анде, Виктор Дюканж, Комберус и т. д. Конская мелодрама считает в числе своих изобретателей Кювелье, Поне и Вилле“.

Примером приспособления романической фабулы к мелодраме может служить „La Femme à deux maris“ (предст. в Ambigu-Comique, 14 сентября 1802 г.). Источником этой пьесы является роман Дюкре-Дюмениля „Paul ou la femme abandonnée“¹⁾). Ситуация пьесы такова: Элиза Вернер (в романе Полина Бельбон) — замужем за графом Ферзеном. Первым ее мужем был Исидор Фриц, негодяй и преступник, похитивший и бросивший ее. Элиза проклята отцом, который впоследствии ослеп и впал в нищету. Не открываясь ему, под другим именем, Элиза всячески облегчает участь отца и не теряет надежды вымолить у него прощение, хотя все попытки ее остаются тщетными. Внезапное появление Фрица осложняет положение: оказывается, сведения о его смерти были ложными, документы фальшивыми и все это было сделано с той целью, чтобы шантажировать Элизу, вышедшую замуж вторично за богача Ферзена. Распутывание положения, развязывающегося гибелью злодея Фрица, и перипетии, связанные с узнанием отцом Вернером проклятой им дочери, упорством в отказе от прощения и с финальным прощением под занавес, заполняют три акта²⁾). Орудием развязки является инвалид Батайль, комический персонаж простака: благодаря его хитрости заговор Фрица с его товарищем против Ферзена кончается гибелью злодея, который падает жертвой удара, предназначавшегося для Ферзена. Развязка задерживается и усложняется арестованием Фрица дядей Ферзена, из полка которого когда то де-

¹⁾ Мелодрама в переводе П. Долгорукова шла в 1803 г. в Петербурге под названием „Жена двух мужей“, драма в трех действиях, вольный перевод (на самом деле очень близкий) с французского. Роман Дюкре-Дюмениля тоже имеется на русском языке: „Поль или оставленная аренда“, сочинение Дюкре-Дюмениля, автора Целины или дитяти тайн. Москва. 1802 г. 12 книжек.

²⁾ Эта мелодрама, — или ее источник роман Дюкре-Дюмениля — предопределила фабулу „Униженных и Оскорбленных“, где допущено раздвоение фабулы ради финальной сцены прощения. Эта сцена подсказана аналогичной сценой романа и мелодрамы, где отцу рассказывают, под другими именами, его же историю, чтобы вырвать у него прощение дочери. По-видимому — роман Достоевского отличается от романа Дюкре-Дюмениля соответствующей другой эпохе разработкой конкретных деталей фабулы.

В театре мелодрама Пиксрекура предопределила структуру „Двумужницы“ Шаховского 1832 г. (в ее завязке), разработавшего ту же фабулу в плане „народно-разбойничьей“ пьесы.

зертывал Фриц, и подготовкой Ферзенем освобождения Фрица — из соображений человеколюбия, благородства и различных моральных, не вполне ясных комбинаций, — освобождения, в процессе которого и происходит развязка. Психологическое усложнение представляет наличие в пьесе сына Элизы от Фрица (у Дюкре-Дюминилля — центральное лицо, именем которого назван роман), воспитанного в неведении о своем происхождении, и узнающего все от Фрица. Узнание матери в Элизе равно как и сцена отцовского проклятия и прощения дают матерьял для специфического семейно-мещанского сентиментализма, который являлся эмоциональным субстратом подобного рода романов. Реакция на специфические эмоции вообще характерна для мелодрамы эпохи.

Кстати необходимо сказать об эмоциональном моменте в мелодраме, ибо самое слово „мелодраматизм“ ныне понимается в плоскости эмоционального воздействия. Если вспомнить аристотелевское определение трагедии, то становится ясным, что „эмоциональность“ не есть специфическое свойство мелодрамы: трагедия Корнеля, Расина, Шекспира и Шиллера не менее эмоциональна. Однако, любопытно отметить, что уже современники подчеркивали в мелодраме эмоциональные средства воздействия. Уже пантомима „Четырех сыновей Эмона“ вызвала отзыв современника: „Это представление, где все воспроизводит нравы древнего рыцарства, могло причинить только бесконечное удовольствие, а некоторые ситуации до слез растрогали многих зрителей, обычно весьма холодных“¹⁾. Эти ситуации — несомненно сцены эшафота, на который возводят Клару. Позже — в мае 1797 году мелодрама „La Forêt noire“ вызвала такое замечание рецензента: „Мгновение, когда Камилла снимает со лба своего возлюбленного окровавленную повязку, вызвало крики женщин, бросившихся к выходу из зала. Многие требовали, чтобы опустили занавес“²⁾. О каких рода эмоциях говорили современники, склонные, по известной эпиграмме Понса де Верден, вдоволь рыдать над афишей пьесы, говорит следующая защита Пиксрекуром мелодрамы от нападок ее противников: „Авторы мелодрам еще никого не посмели удушить подушками, как я видел в театре Фавара в 1786 г. в драме Дефоржа „Novgorod sauvé“, или под тюфяками, как я видел в „Othello“ в 1792 г.“. Очевидно современников поражали новые сценические приемы эмоционального воздействия, а не природа эмоций, которые были многообразны, — понятно в пределах, положенных для эпохи литературной традицией. Что же касается характера эмоций, представление о кото-

1) Цит. у М. Альбера, „Le théâtre de la foire,“ p. 272.

2) См. А. Питу, стр. 277.

рых связывается ныне со словом „мелодрама“, то эмоции эти были нейтрализованы в литературе того времени тем, что именно этими эмоциями она была окрашена вся, и мелодрама в этом отношении не представляла собой ничего специфического, если не считать свойственного народной сцене опрощения и концентрации эмоциональных мотивов.

Как одну из отличительных черт мелодрамы называют отсутствие „характеров“. Меж тем утверждение это, взятое абсолютно, конечно не верно. Знаменитые характеры злодея, заговорщика, изменника, невинной и прекрасной страдающей девушки, ее высокого покровителя, комического простака или плута — все это типично-мелодраматические характеры. Иногда мелодрама рисковала даже давать сложные характеры, как напр.: героиня в „*Ange tutélaire*“ (предст. в *Gaité* 2 июня 1818 г.) Пиксрекура; здесь выведена на сцену идеальная девушка, в поступках которой нет ничего женственного и которая принимает на себя традиционно мужскую роль карающего злодейство и распутывающего интригу персонажа — тип, ныне популяризированный американским кино. Именно мелодрама дала тип *Robert Macaire* (главный персонаж-злодей из мелодрамы „*Auberge des Adrets*“ Бенжамена, Сент Амана и Полианта, поставлена в *Ambigu-Comique*, 2 июля 1823 г. В этой мелодраме выдвинулся впервые Фредерик Леметр, которому тип Робер Макара обязан не менее, чем авторам мелодрам).

И между тем утверждение об отсутствии в мелодраме характеров в обычном смысле слова справедливо. При резких характерах замечательна скупость на характеристику. Только комический тип допускает разработку некоторых психологических деталей. В героических характерах все подчинено сюжетному развитию. Характеры не самоценны, а целиком обусловлены ходом событий. Каждая черта должна быть сюжетно замотивирована, — не допустимы никакие моменты, где бы эстетическое внимание зрителя концентрировалось на самом процессе обрисовки персонажа. Персонажи целиком являются сюжетными фигурами, подчиненными сюжету и действию. Это не свидетельствует об отсутствии характера вообще. В подобном отношении к характеру мелодрама является наследницей трагедийной, а не комедийной традиции. Но поскольку сюжет мелодрамы по сравнению с трагедией переносит движение из психологических коллизий во внешнее действие, содержание характеров еще более оскудевает, зато усиливается четкость эмоциональной окраски героя, которая спутывается несколько лишь в мелодрамах второго периода, представляющих уже переходную форму к романтической драме.

Отличительным признаком мелодрамы считается ее эмфатический стиль. Характерно, что авторы мелодрам видели свое задание в создании как раз простого, натурального стиля. Кажущееся противоречие разъяснится, если отойти от абсолютной оценки стиля мелодрамы и посмотреть на вопрос с эволюционной точки зрения.

То, что мелодрама порвала с традицией французского театра и отказалась от стиха, формы обязательной для трагедии и высокой комедии, и обратилась к прозе, показывает, насколько авторы учитывали потребности момента. Проза вовсе не являлась „легкой формой“, и графоманы обращались именно к стиховой речи. Но стих в драматургии начала XIX века уже не ощущался. Декламация на сцене перестала быть действенной и ритмическая читка Сен При и Демуссо вызывала порицание. Наоборот, декламация Тальма и м-ль Жорж имела успех между прочим потому, что они не соблюдали цезуры (см. „Dictionnaire théâtral“, 1824, p. 62) и тем разрушали монотонию стиха. Вот почему романтический стих так же нарушал цезуру и границы стиха, а Гюго в предисловии к „Кромвелю“ писал, что такой реформированный стих будет „так же прекрасен как проза“.

Авторы мелодрам не могли реформировать стиха. — они просто взяли прозу. Но совершенно естественно, что в эту прозу попали элементы языка стихового, перифразы и украшающие эпитеты, по традиции удержавшиеся в театре героического стиля. Вопрос только в том — удержались ли они в той же мере, в какой они были в стиховой драме? Ответ на этот вопрос может быть только отрицательный: стремление к упрощению языка в мелодраме заметно и „стиль простой и натуральный“, о котором заботились теоретики мелодрамы, был осуществлен в порядке приближения к этому идеалу традиционного героического стиля французского театра. Эти перифрастические и метафорические конструкции, которые удерживались по традиции в мелодраме, и которые цитируются постоянно, как свидетельства надутой риторичности стиля, вовсе не так уже примитивны и, будучи передвинуты в лирику, займут там почетное место. Вот, например, место, отмеченное уже современником критиком, как бессмыслица, в пьесе „Montoni ou le Château d'Udolphe“, Дюваля (театр Cité, 29 июля 1798) — „Je n'entends autour de moi que le silence..“ Фраза эта в стихах звучит совершенно иначе. Или вот фраза из „Ange tutélaire ou le démon femelle“, Пиксрекура (Gaîté, 2 июня 1818): „Toi... tu es parmi les hommes ce que le tigre parmi les animaux. La nature t'a produit dans un moment de colère, pour être le fléau de

l'humanité". Подобный образ не производил комического впечатления у Пушкина:

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила...

Правда, подобные формулы быстро переходили в речевые штампы, и такими штампами исполны мелодрамы: „Ah! le jour, qui nous réunit, après tant de périls et de chagrins, est le plus beau de ma vie!“ („Robinson Crusoe“, Пиксрекура, театр Porte-St-Martin, 2 октября 1805 г.), — эта фраза — эмбрион пародического „ce sabre est le plus beau jour de ma vie!“ — Жозефа Прюдома, созданного Монье в годы процветания мелодрамы (впрочем это слово относится к 1852 году) ¹⁾.

Но подобными цветистыми формулами вообще речь мелодрамы вовсе не изобиловала. Монологическая форма, дававшая повод к этому стилю, не свойственна мелодраме. К ней прибегают лишь тогда, когда персонаж должен сообщить зрителям свою тайну.

Вообще, как и в средствах характеристики, речь в мелодраме есть лишь знак действия. Она лишена тех натуралистических словесных орнаментов, тех излишних для сюжетного движения прибавлений, к которым нас приучил XIX век. Эти натуралистические элементы можно встретить лишь в экспозиции мелодрамы, где прежде чем автор ввел двигающие действия „пружины“, ему приходится вводить самоценную ситуацию, мотивирующую начальное сообщение. Некоторая заминка, замечаемая в начале первого акта, восполнялась натуралистическими деталями. Слово в мелодраме не самоценно, вот почему мы принимаем его за „холодную риторику“, аперципируя мелодраматические формулы сквозь натуралистическую манеру нашей обиходной драмы. Но столь же риторично слово везде, где драма уклоняется от приемов натуралистической орнаментики стиля, будь то у Матерлинка ²⁾, Ибсена или Гамсуна.

Гораздо более важным представлялся авторам мелодрам вопрос о ритме и интонации мелодраматической речи. Для мелодраматической техники характерен убыстренный ритм коротких реплик. Иногда это построение почти строфично:

¹⁾ Вот пример сентенциозно-перифрастического стиля мелодрамы, заимствуемый из сравнительно слабого произведения: „L'Inconnu ou les Mystères“ Булле, Матиа и Варе (Ambigu-Comique, 30 мая 1822): „L'auteur de ma ruine (соблазнитель) me conduisit dans la capitale, et là, jouissant de la considération qui s'attache à la fortune, j'oubliai dans le tourbillon des plaisirs et ma faute et mes remords. Je dormais sur le bord d'un abîme tout prêt à m'engloutir. Jamais je n'avais cherché à connaître la source de notre opulence; l'œil vigilant de la justice s'ouvrit sur nous, il fallut fuir“ и т. д. (Акт III, явление IV).

²⁾ Особенно в его „Смерти Тентажиля“.

Rosemonde (*revenant à elle*). Imprudent! Qui t'amène en ce palais?
Vivaldi. On veut t'éloigner de Venise, et tu me le demande?

Rosemonde. Qui?

Vivaldi. Ton père.

Ros. Qui te l'a dit?

Viv. Le bruit publique.

Ros. Il est faux.

Alfiéri. C'est un piège d'Orsano.

Ros. Fuis, cher Vivaldi, ta perte est jurée; fuis et repose-toi sur l'amour
de Rosemonde.

Viv. Tu le veux?

Ros. Je l'exige. Adieu. (*Elle lui tend les bras*).

Viv. Tu me reverra bientôt. (*Il l'embrasse*).

(*Au moment où Vivaldi va pour sortir, Orsano se présente et l'arrête*)

Orsano. Je vous arrête.

Ros. Oh! Ciel!

Viv. Je saurai t'échapper.

Le Doge (*entrant*). Que vois-je?

Ros. Il est perdu!

Le Doge. Téméraire! Qui t'a donné l'audace de pénétrer jusqu'ici?

Viv. L'amour.

(Pixérécourt „L'Homme à trois visages“, представлено в Ambigu Comique,
6 сентября 1801 г. Акт III, явления VI и VII).

В связи с этой техникой убыстренного диалога следует поставить один специфический прием мелодраматического диалоговедения, в котором персонаж подхватывает недоконченную фразу собеседника, например:

Marco. Pardon, Madame, l'entreprise que vous tentez...

Flora. Est perilleuse, téméraire... Tant mieux! Le succès n'en sera
que plus glorieux.

Marco. Les moyens que vous employez...

Flora. Sont bizarres; c'est pour cela que je les ai choisis.

(Pixérécourt, „L'Ange tutélaire ou le démon femelle“, Акт I, явл. I).

Orsano. Ces souterrains...

Vivaldi. Conduisent au palais.

(„L'Homme à trois visages“, Акт I. явл. XI).

Этим приемом оживляется диалог в минуты сообщения наиболее разительных и неожиданных фактов и решений. Это — специфический прием обостренной экспозиции, разговора заговорщиков, обнаружения парадоксальной ситуации и т. п. Это то, что современники звали „style mystérieux“. Подобное построение предполагает совершенно особую интонацию диалога. Вообще, роль, отводимая интонации в мелодраме весьма велика. Об этом свидетельствует хотя бы то, что Пикреккур рисковал строить некоторые свои сцены на одной интонации. Стало традиционным цитировать сцены из мелодрамы „Christophe Colomb“ (представлено в театре Gaité, 5 сентября 1815 г.), где туземцы говорят на караибском

языке. Обращалось внимание на совершенно заумное построение этих сцен, как на форму ультра-натуралистическую ¹⁾). Меж тем дело не в злоупотреблении „местным колоритом“ — и, выводя дикарей в другой аналогичной мелодраме „Robinson Crusoe“, Пиксреккур заставляет их говорить на чистом французском языке. Авторы, цитирующие эти сцены, и в первую очередь Брюнетьер, делают маленькую передержку: он опускает ремарки, очень развитые и рисующие подробно мимическую игру. Реплики на заумном языке лишь вкрапливаются в понятную всем пантомиму и дают лишь экзотическую форму интонирования. Чтобы не выписывать длинных цитат, приведу отрывок сцены, где почти нет этих ремарок, но где интонационная роль зауми весьма отчетливо намечена:

K a r a k a. Cheullèba linokatilone [Grâce pour lui].

I n i g o. Celui-là n'as pas l'air si méchant qu'les autres.

K a r a k a (*minaudant*). Bouètoui ouèllématoum... [Bel étranger...]

I n i g o. On dirait qu'il m'fait des mines. Ça n'm'étonne pas; c'est une femme.

K a r a k a. Anakè, bouÿâtina akimatitibou. [Quoique je sois vieille, ta vue me réjouit; tu me plais beaucoup.]

I n i g o. Tu peux ben dire tout c'que tu voudras, va, sans que j'te réponde; pas si bête.

K a r a k a (*tendrement*). Nayou mouragoyem. [Aimons-nous, je le désire.]

I n i g o (*imitant ses intonations*). C'est comme si tu chantais.

K a r a k a (*à Orankò*). Enocali büikenli! [Il me méprise!]

O r a n k o. Cati èpècatani! [Quel affront!]

В данном случае все заумные реплики поддержаны очень простой и ясной игрой и сводятся к выражению элементарных эмоций. Не следует также забывать, что разыгрывается все это в комическом плане, и заумь играет ту же роль, что и жаргоны „простаков“ (в данном случае жаргонная речь Иниго).

Заумь мелодрамы — далеко не новость на французской сцене. В той же функции экзотического языка, но уже без всякого обращения к караибским словарям, эту заумь употребил Лесаж в своей ямарочной пьесе „Arlequin, roi de Serendib“, поставленной на Foire-Saint-Germain в 1713 г. Там великий жрец острова Серендиб читает такие формулы священной книги:

Tou crizou, i crizi, tiptomen, tiptoussi,
Prephyra, Pisma, Kécaca ²⁾).

¹⁾ См., например, Brunetière, „Les époques du théâtre français“, 1896, стр. 344. Ср. также J. Marsan „Le Mélodrame et Guilbert de Pixérécourt“ („Revue d'histoire littéraire de la France“ 1900), Hartog, „Guilbert de Pixérécourt, стр. 179—181 (в главе о „Couleur locale“), и Edm. Estève, „Etudes de littérature préromantique“, Paris, 1923, стр. 157—158: „Le père du Mélodrame: René-Charles Guilbert de Pixérécourt“.

²⁾ См. M. Albert, „Le théâtre de la foire“, 1900, стр. 55.

М. Альбер справедливо сооставляет эту заумь с техникой „немых пьес“, разыгрывавшихся на ярмарке Saint Laurent в 1709 г., когда были воспрещены на ярмарочной сцене не только диалоги, но и монологи, и „они были заменены пьесами, не точно именуемыми „немыми“, весьма оригинального изобретения, представляющими род пародий, — пантомимы в речах. Актеры произносили трагическим тоном слова, слагавшиеся в размерные александрийские стихи, но лишённые всякого смысла. Только мимика позволяла понять действие. Главная же причина комизма этой галиматьи в том, что тон произнесения и сопровождавшие жесты точно воспроизводили в карикатурном виде главных актеров Comédie Française... Эта буффонада, введенная Бертраном и Доле, имела крупный, хотя и не длительный успех: в течение двух ярмарок все разыгранные пьесы воспроизводили тот же жаргон“¹⁾.

Эта заумь, развившаяся из полицейских стеснений ярмарочной сцены, пройдя сквозь пьесы Лесажа и Пиксрекура, докатилась и до романтического театра. В сборнике пьес „Soirées de Neuilly“ (1827 г.) Дитмера и Каве, о которых упоминает Дюма в предисловии к „Henri III“, есть коротенькая пьеска „Les Alliés ou l'invasion“, где описывается погромное поведение „союзников“, вторгшихся в 1814 г. во Францию. Экзотическим элементом являются казаки, к которым генерал Blagoff обращается с такой речью: „Brik neu toll dinsk afskir“. Реплика эта имеет функцию русского языка.

Следует отметить, что вообще приемы ведения комического диалога в мелодраме гораздо более разработаны, ибо за ними стоит многовековая традиция французской комедии. В этом отношении мелодрама вообще мало отличается от иных комических жанров, особенно от жанров младших театров. Так пуассардский жаргон пьес Ваде пронизывает все мелодрамы вообще, — особенно же он представлен в комической мелодраме Ода „Madame Angot au sérail de Constantinople“ (представлена в Ambigu-Comique, 21 мая 1800), пьесе, которая, впрочем, довольно далека от типичной формы мелодрамы, представляя собой отраженную (сквозь имитацию ярмарочного театра XVIII в.) форму финала Мольеровского „Bourgeois-Gentilhomme“.

Излюбленным средством мелодрамы является комический каламбур. Так в „La Citerne“ (Gaîté, 14 января 1809 г.) мы читаем:

Don Mesquinos... ces Maures-là sont bien morts... (Акт. III, явл. III).

Picaros. Je savais que vous étiez repartis pour voler... à de nouvelles conquêtes... (речь обращена к пиратам, акт IV, явл. VI).

1) Там же, стр. 37—38.

В мелодраме „L'île des mariages, ou les filles en loterie“ Фредерика и Берно (Gaité, 22 ноября 1809) каламбуры построены на заикании комического героя (ср. заику у Бомарше):

Pétronille. Me casser une dent! m'exposer...

Norbert. Oh! à présent vous n'avez plus de dan... vous n'avez plus de dan... anger à courir (акт III, явл. III).

Norbert (арестованный). Moi, monsieur... je suis fort sa... je suis fort sa... atisfait de tout cela (акт III, явл. XX).

Подобные же каламбуры процветали в современном балагане. Так в „парадах“ — диалогах, разыгрывавшихся на открытом воздухе — мы встречаем такие пассажи:

Paillasse... j'en farcis les intestins du ça-suffit.

Cassandre. Comment, ça suffit?... que veux-tu dire par là?... je ne t'entends point, Paillasse...

Paillasse. Quoi, vous ne savez pas ce que c'est qu'un ça-suffit?..

Cassandre, cherchant. Non... un moment, je crois que j'y suis... oui... m'y voici; il veut dire un c'étacé.

Paillasse. Oui, Monsieur, justement, un c'est assez... ¹⁾.

Именно комические элементы мелодрамы плотно сращивают этот жанр с традиционной техникой французского театра вообще, а бульварного и ярмарочного театра в частности.

С комедией сближают мелодраму и еще по одному признаку — по так называемой „счастливой развязке“.

Но в этом пункте мелодрама меньше всего связана с комической традицией. Счастливая развязка — периферийный признак, характерный лишь для первого периода мелодрамы, и во всяком случае не затрагивающий существа сложного построения мелодрам. Мелодрама второго периода — 20-х годов, непосредственно предшествующая романтическому театру, тяготела к мрачным, кровавым развязкам. „Valentine ou la Séduction“ Пиккрекура (Gaité, 13 декабря, 1821) кончается тем, что обольщенная графом Эдуардом Валентина бросается в канал и гибнет. В „Paoli ou les corses et les gènois“, Фредерика (Gaité, 22 марта, 1822) дочь героя гибнет под развалинами горящего дворца. В „Ismayl et Maryam ou l'Arabe et la Chrétienne“, Фредерика (Panorama Dramatique, 14 апреля 1821) ураган засыпает героев песком. Не менее трагическая развязка в „Le Château de Kenilworth“ Буари и Лемара по роману В. Скотта (Porte Saint-Martin, 23 марта 1822); таковы особенно мелодрамы Дюканжа, начиная с „Calas“ (Ambigu - Comique, 20 ноября 1819) и „Elodie ou la vièrge du Monastère“, по ро-

¹⁾ См. N. Brazier, „Chronique des Petits théâtres de Paris“, 1837 г. Цит. изд. 1883 г., стр. 334.

ману д'Арленкура (*Ambigu-Comique*, 10 января 1822), и кончая „*Trente ans ou la vie d'un joueur*“.

Мелодрама второго периода, героическая, с мрачной развязкой, с преобладанием исторических и экзотических тем, — несомненно вторгается в область трагедии. Такой же она, в сущности, была по своему сюжетному построению и в эпоху Империи. Жоффруа, театральный критик этого времени, лучше многих понял это сродство трагедии и мелодрамы, и предсказывал, что достаточно, чтобы мелодраму начали писать в стихах, и чтобы за это принялся талантливый писатель, и трагедии (Жоффруа имел в виду — классическую трагедию) наступит конец ¹⁾.

Осознание мелодрамы, как особого вида трагедии, противостоящей классической, указывает на ее историческую функцию. Классический театр декламационной регулярной традиции, возглавлявший французскую драматургию, начиная с XVII века, никогда не был единственным, монопольным театром Франции. Ему противостояла исконная национальная французская театральная система — постановочного, авантюрного, игрового театра сценических ситуаций. Эта традиция существовала до Расина, в форме „трагикомедий“; Дегранж пишет: „Мелодрама до Корнеля называлась трагикомедией и легко сопоставить период подготовки (к классической трагедии) с периодом упадка... Приемы представляют разительное сходство: занимательность господствует в обоих жанрах; ситуации одинаково сгущены и спутаны, счастливая развязка всегда вознаграждает добродетель“ ²⁾. С воцарением „регулярной трагедии“ постановочная, вольная трагедия была вытеснена в другие жанры; она перешла в постановочный театр, в балет, оперу, в балаган. Перестав существовать как чисто драматическая форма, вольная трагедия сохранялась как принцип, ощущавшийся драматургами, и влиявший на строение трагедии, все больше уклонявшейся от расиновской чистоты, по мере хронологического удаления от века Людовика XIV. Трагедии Кревильона, Вольтера, Лемерсье все более приближаются к типу вольной, игровой трагедии. Вот откуда явилось мнение, что мелодрама родилась в результате „разложения“ французской трагедии XVIII века. Черты, сближающие позднюю трагедию с мелодрамой, — результат не внутреннего разложения трагедии, а все более и более энергичного внеш-

¹⁾ Взгляды Жоффруа на мелодраму систематизированы в книге: Ch. M. Des Granges, „*Geoffroy et la critique dramatique sous le consulat et l'empire (1800—1814)*“. Paris. 1897.

²⁾ См. цит. соч. стр. 404 (в последнем пункте Дегранж ошибается, по крайней мере, по отношению к мелодраме). То же самое пишет J. M a r s a n : „Так за два века Александр Арди приготавливал пути для будущей трагедии“. „*Le mélodrame et Guilbert de Pixérécourt*“, p. 217.

него натиска идей постановочного театра на регулярную драматургию. Этот внешний натиск вызывал потребность обращения французских трагиков (Вольтера, Дюси) к драматургии иного типа, чем классическая французская (в частности к Шекспиру). Но „фокусом“ этих идей был не высокий, а „низкий“, площадной театр. При благоприятных условиях, создавшихся для народного театра в результате вековой борьбы его с „Французской Комедией“, в недрах этого театра развился новый жанр, синкретический по своей технике, впитавший в себя принципы вольной трагедии. Тридцатилетняя эволюция этого жанра на подмостках бульварных сцен подготовила переворот в высоком театре. Кризис мелодрамы в 1827 г. означал как бы передвижение идей вольной трагедии из народного театра в высокий театр. Бой при постановке „Эрнани“ 1830 года ознаменовал воцарение романтической трагедии на французской сцене. Этот бой романтизма с классицизмом был результатом длительной эволюции мелодрамы.

11 декабря 1926 года.

Из литературной истории Бенедиктова

(Белинский и Бенедиктов)

I

Литературная судьба Бенедиктова — достопримечательная во многих отношениях — в одном отношении привлекала особое внимание историков литературы и авторов воспоминаний. На Бенедиктова давно уже принято указывать, как на пример необычайно громкой и необычайно кратковременной известности.

Не буду приводить по этому поводу, неоднократно уже цитированные, свидетельства Панаева, Тургенева, Фета, Полонского, Ел. Карлгоф — все они сводятся к тому, что в 1835—36 гг. Бенедиктов был идолом (по выражению Тургенева) читающей публики, заслонившим собой Пушкина, — а к исходу 40-х годов уже полузабытым писателем; далее, во второй половине XIX в. — совершенно забытым.

Последнее утверждение нуждается в поправке: в отличие от широкой публики, руководители литературных мнений этого времени продолжали проявлять по отношению к Бенедиктову какую то раздражительную заинтересованность. Это понятно у Чернышевского, у Добролюбова — деятелей периода, еще не изжившего литературных противоречий 30-х, — 40-х гг.; периода, который мог, еще до известной степени явно, вмещать Бенедиктова, в качестве враждебной силы... Интереснее то, что беспокойное отношение пережило еще несколько десятков лет и дожило, например, до „Критико-биографического словаря“ С. А. Венгерова.

Когда биографу изменяет традиционное стремление потомков найти в покойнике, если не хорошего писателя, то по крайней мере „хорошего человека“¹⁾ — это факт всегда

¹⁾ Дело доходило до курьезов: до того, что Венгеров с каким то восторгом сообщает о непрезентабельной наружности поэта, о его малом росте и о некоторых „смешных“ обстоятельствах его частной жизни.

заслуживающий внимания. В данном случае поразительная устойчивость полемического тона свидетельствует о том, что литературное наследие Бенедиктова было скрытым, подспудным, и все же тесным образом связано с жизнью русского стиха конца XIX и начала XX века, — хранители традиций русского „реализма“ до конца угадывали опасность в забытом поэте; основоположники „новой поэзии“, реставрировавшие Каролину Павлову, Тютчева, Аполлона Григорьева, не преминули вспомнить и о Бенедиктове (Сологуб) ¹⁾.

Установление этих положительных и отрицательных связей должно стать предметом особого исследования. Здесь же схема литературных судеб Бенедиктова важна только, как отправная точка, и как методологическое оправдание темы настоящего сообщения.

Для С. Венгерова, для Бор. Садовского, написавшего статью „Поэт-чиновник“ ²⁾, Бенедиктов 30-х годов является не столько материалом для непосредственного рассмотрения, сколько заранее опороченным символом неприемлемой эпохи или системы. Подобная „символизация“ постоянно имеет место у последующих поколений по отношению к предыдущим. Бывают случаи, когда от писателя остается только время, в котором он действовал (например, Сумароков, который, наряду с его антагонистом Ломоносовым, просто душно превозносится некоторыми позднейшими архаистами в качестве представителя „доброто старого времени“); в других случаях писателя не читают, а знают по ходячему ярлыку. Бенедиктовщина — слово, которое, по свидетельству Полонского, „в некоторых кружках, стало таким же типичным, как слово „обломовщина“ ³⁾ — и представляет собой, закрепленный историей, ярлык Бенедиктова ⁴⁾.

Каждое суждение литературного современника очевидно может быть использовано в двух основных направлениях: с одной стороны оно может служить к уяснению того объекта, о котором высказано, с другой стороны — к уяснению позиции высказывающего. На основе этих двух исходных моментов возможна постановка ряда историко-литературных проблем. В самое последнее время история литературы выдвигает вопросы, связанные как раз с односторон-

¹⁾ Это настроение отразилось в статье Айхенвальда („Ист. Русск. Лит. XIX в.“, изд. Мир, 1909 г., т. II, ч. 2-ая).

²⁾ Русская Мысль. 1909 г., т. XI.

³⁾ Соч. Бенедиктова, изд. 1902 г., т. I, ст. XV.

⁴⁾ М. П. Алексеев в статье „Тургенев и Марлинский“ („Творческий путь Тургенева“ М. 1923 г.) приводит данные, свидетельствующие о том, что в сознании ближайших поколений аналогичному перерождению подверглась литературная фигура Марлинского, именем которого „пользовались, как готовым этикетом“ (стр. 188).

ним „символическим“ усвоением литературного явления той или иной средой ¹⁾. В этом случае, поскольку речь идет не о том, чем объект являлся, но о том, чем он казался, введение в круг исследования самого объекта может представиться методологически необязательным.

В настоящей статье я оперирую данными вкусовой оценки современников (притом только двух современников), обходя при этом и объект „как таковой“ и ту противоречивую совокупность критических высказываний, которые, будучи возведены к своим оценочным импульсам, дают нам общую картину литературной судьбы явления в ту или иную эпоху.

Эволюционный смысл тех частных фактов, о которых будет речь, может обнаружиться лишь в результате широких исторических сопоставлений. Пока что, я предлагаю анализ и сопоставление именно частных фактов, которые могут быть включены в изучение двух рядов: с одной стороны Бенедиктова, как представителя поэзии 30-х годов; с другой стороны Белинского и отчасти Шевырева, как представителей критического сознания той же эпохи.

II

Поскольку речь идет об усвоении объекта известной средой, постольку особый интерес приобретают высказывания не отдельных ценителей (даже если они наилучшим образом характеризуют, как объект, так и литературную атмосферу эпохи), но высказывания, исходящие от более или менее устойчивых и отчетливых группировок, определяемые литературной концепцией школы или партии. Отыскивая соответственный материал современных высказываний о Бенедиктове, мы сталкиваемся с переходным характером критического сознания 30-х годов.

К этому именно времени, из русской журнальной культуры окончательно исчезает тип принципиально-литературного журнала ²⁾. К этому же времени относится расцвет и укрепление знаменитой журнальной монополии

¹⁾ Методологические основания и практический образец этого направления представлены в статьях Ю. Н. Тынянова „Пушкин и Тютчев“ („Поэтика“, вып. I) и „Пушкин и Архаисты“ („П. в мировой литературе“, Сб. Научно-Исл. Инст. при Лгр. Гос. Унив. 1926). К тому же кругу вопросов примыкает работа В. В. Виноградова, „Этюды о стиле Гоголя“, Ленингр. 1926 г.

²⁾ „Московский Телеграф“ был запрещен в 1834 г., но уже гораздо раньше, после разрыва с кн. Вяземским, он в значительной мере потерял свою чисто литературную характеристику — защитника „романтического направления“. „Вестник Европы“, в качестве сторонника „классицизма“, уже к концу 20-х годов рассматривается, как забавный анахронизм.

Булгарина и Греча, с их критическими оценками, которые должны расшифровываться при помощи „посторонних соображений“. Характерно, что оппозиция „журнальному триумvirату“ организуется, в свою очередь, не по линии литературно-принципиальных, но по линии литературно-бытовых объединений, объединений на почве личных и социальных („аристократическая“ и „демократическая“ литература) связей, которые тем самым приобретают литературную значимость. Отсюда — Пушкин - журналист с его попыткой создать в „Современнике“ базу для „порядочных людей“ в их борьбе с журнальной улицей. Но именно поэтому „Современник“ (как прежде „Литературная Газета“ Дельвига), обладая высочайшей литературной культурой, не обладал характером. Его принципиальные корни уходили в 20-е годы, а момент объединения литературных „аристократов“ не мог связать его мнения ни общим интересом, ни обязательной направленностью. Здесь тоже действовали своего рода „посторонние соображения“, и критические суждения „Современника“ могут быть, хотя по другим основаниям, но столь же литературно невыразительны, как суждения „Северной Пчелы“.

Но 30-е годы — это не только период спада и разложения чисто литературной критики 20-х и в особенности 10-х годов, но и период становления идеологической, западной и славянофильской, критики 40-х. „Московский Наблюдатель“ редакции Андросова — с одной стороны, „Телескоп“ и „Московский Наблюдатель“ второй редакции с другой — представляют только рудименты „Москвитянина“ и „Отечественных Записок“. Но эта именно эволюционная потенция выделяет и в 30-х годах представителей обеих групп среди всех остатков и пережитков прошлого.

Именно сюда, а не к Пушкину или Вяземскому середины 30-х годов, приходится обращаться в поисках суждений, которые определялись бы не случайностями читательского вкуса и журнально-бытовых отношений, но закономерностью эстетических представлений замкнутой среды.

Ни Белинский, ни Шевырев не были в 30-х годах идейными руководителями своих „партий“, но оба они были их признанными представителями в литературной критике; и оба как раз сыграли основную роль в организации читательского восприятия поэзии Бенедиктова. При этом решающую оценку потомство оставило за Белинским.

В настоящей статье я и пытаюсь указать на некоторый материал, при помощи которого можно установить, вернее, восстановить эту оценку в той конкретно-исторической форме, в которой она действительно вышла из рук Белинского.

Когда мы говорим об идеологической критике, т.е. о критике с господствующим критерием не эстетического, но общественного или философского порядка, то это не значит, чтобы мы не предполагали в ней и чисто литературного смысла. Во-первых каждый метод рассмотрения словесного материала, независимо от степени его литературной сознательности, обязательно является одним из тех исторически-характерных факторов, совокупность которых образует литературный фон эпохи. Во-вторых и идеологическая критика всегда имеет свою поэтику, но только менее практическую, более суммарную и с большим трудом поддающуюся расшифровке, чем поэтика критиков, идущих от литературы и к литературе¹⁾. Русская критика начала 19 в. в общем говорила на языке специальном и относительно точном; в 30-х годах она начинает ощутительно утрачивать деловую конкретность взгляда и выражения, заменяя эти ценности другим исторически своевременным преимуществом: большей эмоциональной и идейной энергией.

Основным источником для установления чисто литературных взглядов раннего Белинского являются, конечно, „Литературные мечтания“, написанные в 1834 г., т.е. за год до первой статьи о Бенедиктове. Поскольку „Литературные мечтания“ касаются современности, постольку они сводятся к двум основным моментам: к констатированию литературной смерти Пушкина и к классификации послепушкинской литературы. „Тридцатым годом кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период пушкинский, так как кончился сам Пушкин, а вместе с ним и его влияние²⁾.“ (1,379) ...„итак я насчитал четыре периода нашей словесности: ломоносовский, карамзинский, пушкинский и прозаическо-народный; остается упомянуть о пятом... который можно и должно назвать смирдинским“. (1,390). Совершенно очевидно, что, под двумя последними „периодами“, Белинский подразумевает, в сущности, два сосуществующих литературных слоя.

В „Литературных мечтаниях“, в качестве основного момента, характеризующего „смирдинский период“, выдвигается то, что мы бы сейчас назвали „халтурностью“ — момент объединения случайных, беспринципных людей вокруг „великого патриотически-торгового предприятия Смирдина“ (т.е. „Библиотеки для чтения“, Л. Г.), „который одобряет

1) Вот почему две группы явлений, рассмотренные в истории русской общественности под именем „западничества“ и „славянофильства“ еще ждут своего имени и своего места в истории русской литературы.

2) Здесь, и далее, цитирую Белинского по Полн. Собр. Соч. под ред. С. А. Венгерова. Пб. 1900 г.

и ободряет юные и дряхлые таланты очаровательным звоном ходячей монеты“ (1, 390).

Но для того, чтобы за бытовой характеристикой установить и чисто литературную подоплеку этой классификации, достаточно обратить внимание на состав, выделенной Белинским, группы: „Какие же гении“, читаем дальше, „Смирдинского периода словесности? Это г. г. Барон Брамбеус, Греч, Кукольник, Воейков, Калашников, Масальский, Ершов и мн. др.“ (1,392). Все эти имена принадлежат к той „петербургской литературе“ 30-х годов, гнездившейся вокруг „журнального триумвирата“, которая в восприятии современников и в представлении потомков объединилась по господствующему признаку „безвкусицы“.

Совершенно очевидно, что никакие формы кружкового или партийного объединения не соответствовали этому представлению. „Петербургская литература“ — это не реальная организация, а необходимая абстракция литературного сознания 30-х г. г. И абстракция эта с необычайной настойчивостью проходит через критические статьи, письма, мемуары эпохи. Как нечто само собой разумеющееся, ее применяют не только московские любомудры, но и старик Дмитриев, который в 1835 г. пишет Пушкину: „большая часть лживых романтиков желали бы, чтобы История ваша... изуродована была всеми припасами Смирдинской школы...“ („Переписка“, Пушк. III, 191); и младший современник, И. Тургенев, который в „Воспоминаниях о Белинском“ говорил о русской „риторической школе“, присоединяя к петербургским литературным именам имена Брюлова и Каратыгина.

Для 30-х г. г. „безвкусица“ — это почти термин, под которым в сущности подразумевалось организованное потакание вкусу литературно-неквалифицированного читателя.

Во все времена существует словесность, рассчитывающая на вне-эстетические (преимущественно эмоциональные) запросы мало-литературной публики: бульварный роман, фарс, мелодрама и проч. Существование этих форм „на своем месте“ обычно не оспаривается; но в литературном брожении 30-х г. г. современники усмотрели тенденцию воздействовать на читателя вне-эстетическими методами, вторгавшимися с низов (вернее сбоку) в господствующую систему. Верхи протестовали против того, что они считали попыткой обратить в свою литературу к работе на того потребителя, в пользу которого высокая словесность начала века делала только уступки, уделяя ему некоторые свои жанры. Правильно или ложно расшифровали современники литературную социологию своей эпохи — в данном случае не существенно; для меня существенно указать на эту социальную концепцию, как на стимул борьбы одних литературных кругов с другими.

„Конец Пушкина“ — был общим местом критик и 30-х годов. И это общее место выражало ничто иное, как представление о развале великой поэтической системы (т. е. совокупности некоторых стилевых, тематических и жанровых тенденций) первых десятилетий 19 века, которая, в силу обычного в таких случаях упрощения, обозначилась именем своего величайшего представителя — Пушкина.

Судьбы „пушкинской“ системы были генетически связаны с процессом очищения русского литературного языка; причем смысл процесса состоял именно в том, что впервые (если оставить в стороне попытки сумароковской школы) выработывался нормальный, т. е. семантически-устойчивый и лексически-однородный язык. Естественно, что оппозиция против господствующей поэтики, выросшей на почве среднего штиля, пошла одновременно по направлению и снижения и „возвышения“ (патетизации) стиха. В 20-х годах, и ранее, обе тенденции совмещаются в деятельности архаистов (Ю. Н. Тынянов): в 30-х г. г. оппозиция расслаивается: работа по снижению отходит главным образом к прозаикам (натуральная школа); архаисты же последней формации культивируют по преимуществу высокую, „философствующую“ поэзию.

Наряду со снижением и патетизацией, методом расшатывания системы, упершейся в стилистические и тематические нормы становится — „безвкусица“. Тут в сознании современников к одной точке сходились множество разнородных и разнопричинных фактов: литературные преломления водевиля и мелодрамы, отражения „неистовой словесности“, ломающийся язык прозы, мистификации и стилизации „Библиотеки для Чтения“, „мещанская“ физиология и т. д., и т. д. Каждое из этих явлений, независимо от своего особого причинного ряда, попадало, в конечном счете, в какой-то единый ряд, в котором и оказывалось лишним способом расширения области литературного материала, при помощи элементов, подлежащих классификации не по признаку „высокого“ и „низкого“, но по признаку чужеродности (в первую очередь при помощи эффектов, которые до тех пор либо стояли еще вне литературы, либо были уже внутри литературы „запрещены“). В этом плане обнаруживается эволюционный смысл „б е з в к у с и ц ы“, как разрыва писателя с эстетическими нормами литературных верхов, развязавшего писателю руки.

Но пестрый, „нечистый“ материал, вынесенный в большую литературу, обладал той принципиальной шокирующей новизной, которой в такой мере не было у других видов реакции. Необходимо учесть, что не только архаические, но и низкие элементы имели в русской литературе свою высокую традицию; высокую в том смысле, что еще 18

век разрешает в квалифицированной словесности грубые жанры (разумеется, указав им строго — определенное место); далее, по мере распространения соответствующих идей, грубость переосмысливается под знаком „народности“. Вот почему и архаисты и „снижатели“ могли претендовать на литературную гегемонию более законным образом, чем та группа, которой Белинский присвоил наименование „смирдинского периода“.

Но Белинский, времени написания „Литературных мечтаний“, возражает не только против „смирдинцев“. С одной стороны он еще придерживался, распространенного в некоторых кругах, взгляда на народность, как на явление, которое не следует смешивать с просто народностью, и предостерегал от самоцельного увлечения „низкой натурой“. Отсюда выжидательное, скорее холодное, отношение „Литературных мечтаний“ к „народно-прозаическому периоду“ (т. е. к нравоописательной литературе).

С другой стороны Белинский, провозгласивший, что „у нас еще не было литературы“, и настаивавший на критическом пересмотре авторитетов 18 века, не мог сочувствовать канонизаторским тенденциям архаистов. Не мог он сочувствовать поэтам „Московского Вестника“ и по соображениям стилистического порядка. В „Литературных мечтаниях“ Белинский не выделяет архаистов ни в особый „период“, ни даже в особое направление, что не помешало ему учесть поэтическую практику Шевырева как раз в ее эволюционном значении („Шевырев ... решил произвести реакцию (разрядка моя Л. Г.) всеобщему направлению литературы тогдашнего времени“ (1,369)—и оценить эту практику отрицательно.

Таким образом Белинский, констатируя „конец пушкинского периода“, склонен возражать против всего того, что он сам считал последствием этого „конца“.

В своих „Воспоминаниях“ Константин Аксаков предложил следующее истолкование поэтики кружка Станкевича:

„Искусственность Российского классического патриотизма, претензии, наполнявшие нашу литературу, усилившаяся фабрикация стихов, неискренность печатного лиризма, все это породило справедливое желание простоты и искренности, породило сильное нападение на всякую фразу и эффект; и то и другое высказалось в кружке Станкевича, быть может впервые, как мнение целого общества людей“¹⁾.

1) „День“, 1862 г. № 39, ст. 4. Ср. также у Червышевского о теории Белинского, которая „главным условием художественного создания ставила простоту и одушевление вопросами действительной жизни“ („Очерки Гог. Пер.“ ст. 29). Почти теми же словами характеризует поэтику Белинского Тургенев. („Литературные Воспоминания“).

Таким образом Константин Аксаков расшифровывает эстетику „гармонической простоты“, не выходя за пределы условий национальной литературы. Быть может с наименьшей убедительностью можно представить ее следствием увлечения германскими идеями, или признаком того, что кружок Станкевича, по тем или иным причинам, не изжил вкусовые тенденции первых десятилетий 19 века. Последнее тем более соблазнительно, что в своей борьбе с архаистами 30-х г. г., чья деятельность прямо прокладывала пути Некрасову и Тютчеву, кружок Станкевича, в каком то сложном преломлении, оказался последним носителем сглаживающей „карамзинистской эстетики.“

Как бы то ни было, нас в данном случае интересует не генезис взглядов Белинского, но их историческая роль, и мы имеем основания говорить о том, что в 30-х г. г. оппозиция Белинского была оппозицией, в „формальном“ отношении, — консервативной. Момент прогрессивный, требование нового „содержания“ еще не оформился в критических взглядах молодого Белинского; решающее значение он приобретает позднее, ко времени статей о Лермонтове, и в особенности о Гоголе, в которых Белинский уже выступает „методологом натурализма“¹⁾. Но Белинский 30-х г. г., отрицая формальные искания своей эпохи, вместе с тем еще не имеет в запасе никакой готовой новизны, которую он мог бы предложить взамен. Отсюда своеобразная эклектическая концепция: идеальным выходом из положения представляется таккой, при котором будет взята прекрасная, совершенная „форма“ 10-х, 20-х г. г. („пушкинская“) и заполнена как можно более глубоким „содержанием“.

В результате — настойчивый призыв раннего Белинского „назад к Пушкину“; призыв в первую очередь обращенный к самому Пушкину, который, по мнению Белинского, „кончился“ потому, что сбился с истинного пути. „Явись новый Пушкин, но не Пушкин 1834 г., а Пушкин 1829 г., и Россия снова начала бы твердить стихи...“ („Лит. мечт.“)²⁾. Другими словами от „нового Пушкина“ требовалось, чтобы он был старым Пушкиным.

IV

Только с материалом (хотя бы частичным) литературных мнений Белинского в руках, можно удовлетворительным образом поставить частный вопрос об отношениях Белинского к Бенедиктову. Отношения эти прошли через

¹⁾ Термин В. В. Виноградова, см. „Этюды о стиле Гоголя“, Лгр. 1926, ст. 205 и далее.

²⁾ См. также статью „Стихотворения Пушкина“ (Молва, 1836 г. № 3).

руки Чернышевского, Добролюбова, Панаева, Тургенева — и образовали критическую традицию, окончательно подытоженную С. А. Венгеровым, чьи примечания к сочинениями Белинского являются своего рода энциклопедией дурных мнений о Бенедиктове: „Осмеяние и, можно сказать, уничтожение Бенедиктова составляет одну из наиболее блестящих страниц в литературном формуляре Белинского“ (II, 557); и „наряду с Кукольниковом и Марлинским, Бенедиктов был для Белинского олицетворением той литературной пошлости и приподнятости, борьбу с которой он поставил главной задачей своей деятельности“ („Критико-биографическ. Словарь“). Таким образом традиция гласит: во первых Белинский безоговорочно отрицал Бенедиктова; во вторых Белинский сразу поставил Бенедиктова в ряд с Марлинским и Кукольниковом, тем самым отнеся его к „смирдинскому периоду словесности“.

Для первого из этих двух утверждений были широко использованы статьи и заметки Белинского о Бенедиктове 1835—1838 г. г. Зато объемистая рецензия 1842 г. („Отечественные Записки“) исчезла из истории русской литературы едва ли не бесследно. В своем издании С. А. Венгеров снабдил ее единственным, но замечательным примечанием: „На этот раз Белинский довольно милостив к Бенедиктову. Главный отзыв его о Бенедиктове см. т. II, статья № 149“ (VII, 638). Т. е. Венгеров недвусмысленно отсылает читателя к отзыву 1835 года, как к „единственному заслуживающему доверия“. Это не удивительно: статья 42-го года, в которой дана по своему очень высокая оценка поэта (о чем ниже), могла, с точки зрения Венгерова, испортить „литературный формуляр“ Белинского.

Что касается второго утверждения, то оно наталкивается на самый простой факт: в статье 1835 г. Белинский ни разу не сопоставляет Бенедиктова ни с Кукольниковом, ни с Марлинским, хотя у него, по видимому, не было никаких оснований отказать от этого сопоставления.

Венгеров совершенно справедливо указывает на то, что Белинский усмотрел в Бенедиктове серьезную опасность. Но литературное явление бывает опасно не само по себе, а постольку, поскольку оно овладевает сознанием какой-нибудь среды. Исторический смысл „опасений“ Белинского может определиться не раньше, чем будет установлено — какую именно среду, объединенную общими нормами литературного вкуса, имел в виду Белинский, выступая против Бенедиктова.

Разумеется, вкус литературных „верхов“ ни в коем случае не следует отождествлять с абстрактным понятием хорошего вкуса (первый из этих факторов принадлежит истории эстетического сознания, второй — нормативной

эстетике). Столь же очевидно, что вкус этих „верхов“ не стоит на одной точке, в частности на точке — правильных и гармонических форм. История литературы знает течения так сказать „гастрономические“, умышленно пользующиеся материалом самым скользким с точки зрения блюстителей хорошего литературного вкуса (например, так наз. „декаденты“). Впрочем, часто в этих случаях элементы „дурного тона“ настолько перерабатываются и усложняются, что они то как раз и становятся достоянием самого тесного круга, раздражая и даже ужасая „непосвященных“. Но литературная культура должна, повидимому, пройти ряд сложнейших образований, прежде чем в ней может возникнуть сознательное, теоретическое оправдание вульгарного и методология „безвкусицы“¹⁾.

Но „безвкусица“ 30-х г. г. опиралась на широкую публику и не была санкционирована журнально-литературной „верхушкой“; естественно, что вся обстановка не допускала подобных манифестаций. Писатель, усваивавший „вульгарный“ материал, был обычным явлением, но литератор, который вздумал бы открыто теоретизировать в этом направлении, произвел бы скандал. В критиках и антикритиках допускался самый беззащитный тон, но мнения должны были отвечать требованию „благонамеренности“ не только политической, но и литературной. Отсюда ряд самых неожиданных противоречий между писательской теорией и практикой, приводивших в недоумение и современников и историков литературы.

„Смирдинская словесность“ представляла собой не школу, а своего рода „компанию“, и могла оказать Белинскому сопротивление только практического порядка. Признанный глава „смирдинского периода“ — Сенковский свою теоретическую деятельность всецело подчинял требованиям литературных приличий²⁾. В частности он посвятил Бенедиктову два очень поощрительных,

¹⁾ Методология эта, например, оказалась на лицо ко времени первых выступлений Игоря Северянина — и роль теоретика взял на себя Н. Гумилев, прошедший основательную школу русского „декадентства“.

„... что они (стихи Северянина), писал Гумилев в 1912 г., стоят вне искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того то и основался вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства“.

„Письмо“ о Северянине является образцовым свидетельством о том, как, при известных условиях, литературные верхи („люди книги“ — по терминологии Гумилева), во имя расширения границ искусства, приветствуют наплыв чужеродного материала, и перерабатывают бессознательную вульгарность в принципиальную.

²⁾ Противоречие между теорией и практикой Сенковского, отмечавшееся уже современниками, констатируется в статье В. А. Зильбера, „Сенковский (Барон Брамбеус)“ в сб. „Русская Проза“, Ленингр. 1926 г.

но лишенных всякой характерности отзыва¹⁾ причем во втором из них он уже намекает на стилистические излишества Бенедиктова.

Принципиальная поддержка поэта должна была вырасти из тенденций совсем другой среды, против которой и направлена статья 1835 года. Впрочем, в ней Белинский допустил только одно умышленно сдержанное и глухое указание на истинного противника „Где то (разрядка моя Л. Г.) было сказано, что в стихотворениях г. Бенедиктова владычествует мысль: мы этого не видим“. (II, 281). Но полемическая направленность статьи легко устанавливается тем обстоятельством, что через 4—5 месяцев после ее написания, т. е. в марте 1836 г., Белинский переходит уже к открытому спору с Шевыревым по вопросу о Бенедиктове. В знаменитом обзоре: „О критике и мнениях Московского Наблюдателя“²⁾ самые едкие страницы направлены как раз против того мнения о Бенедиктове, скрытому опровержению которого посвящен первый отзыв.

В своих высказываниях, современники часто стремятся всесторонне осветить предмет, в котором они близко не заинтересованы. В тех же случаях, когда явление становится пробным камнем литературных отношений — критик охотно жертвует многообразием детальных наблюдений ради полемической остроты немногих спорных пунктов. Шевырев, в качестве архаиста формации 30 г. г., тотчас же сводит понравившегося ему поэта к стилистической „высокости“ и к „философичности“ тем³⁾. Белинский, не называя Шевырева, в сущности, возражает по этим двум тезисам.

V

Для „формального“ консерватизма раннего Белинского характерно полное неприятие бенедиктовского образа; образа — насквозь словесного, не поддающегося ни переводу на зрительное впечатление, ни логической расшифровке.

„Стих, переложенный в прозу и обращающийся от этой операции в натяжку, пишет Белинский, так же как и темные, затейливые мысли, разложенные на чистые понятия и теряющие от этого всякий смысл, обличают одну риторическую шумиху, набор общих мест“ (II, 280). Далее следует сама „операция“; несколько примеров я выписываю, сохраняя курсивы и пунктуацию Белинского: „небесные звезды очами судей взирали на землю с лазурного свода (??), милая дикость ровняла людей (!?) — Любовь не гнездилась

1) „Библ. для Чтения“, 1836 г., т. XVII, ч. VI и 1838 г., т. XXVI, ч. VI.

2) „Телескоп“, 1836 г., т. 32.

3) См. „Московский Наблюдатель“, 1835 г., ч. III.

в ущельях сердец, но, повсюду раскрытая и сверкая всем в очи (?), надевала на мир всеобщий венец. — Дева, у которой уста кокетствуют улыбкою, изобличается гибкий стан и все, что дано прихотям, то украшено резцем любви“ (?!!)... и т. д. и т. д.

Таким образом Белинский пытается опорочить стиховую семантику Бенедиктова, игнорируя специфичность стихового строя: убираются рифмы и инверсии; вводятся причинные и временные связки между понятиями, состоящими только в ассоциативной связи и т. п. Метод этот, восходящий по крайней мере к началу 19 в., был хорошо знаком старой русской критике, в особенности карамзинского толка. (Самая тенденция проверять стих прозой крайне характерна для Карамзина и чистого карамзинизма¹).

Целый ряд особенностей бенедиктовского стиха несомненно облегчил Белинскому это доведение поэтического образа до прозаического абсурда. Но слабая сторона метода заключается в том, что с его помощью можно, при желании, „обесмыслить“ стих почти любой семантической системы (быть может кроме системы, основанной на предельно точном слове-термине). Любопытно, что Шевырев, как раз в пику Белинскому, — поклоннику Лермонтова, проделывает впоследствии ту же „операцию“ над лермонтовским стихом: „Радужный наряд растений хранит следы небесных слез; кудри виноградных лоз вьются красуясь зеленью листов; грозди, подобные серьгам дорогим на них, т. е. на кудрях (!), висят пышно; и к ним летает пугливый рой птиц!.. И он припал к земле и стал вслушиваться к голосам..! Какую дань вкуса соберет со всего этого преподаватель словесности кроме грамматических ошибок и набора звонких стихов и сравнений, которые между собой никакой иной связи не имеют кроме союза и“²).

Очевидно, что все это не столько аргументация, придуманная против определенного писателя, сколько испытанный и, легко находящийся применение, полемический прием. Не существенно, мог ли Белинский при помощи варварского переложения стихов в прозу доказать свое суждение; существенно то, что этот эксперимент подводит нас к искомым стимулам суждения: к потребности во что бы то ни стало скомпрометировать пафос, разоблачив за ним вычурную неточность образов, назойливых перифраз и неправомысленных неологизмов.

¹) Столь же традиционна, применяемая Белинским, ироническая расшифровка перифраз. Например, „Перед завистливую толпою, я вносил твой стан на огненной ладони в вихрь кружения (т. е. вальсировал с тобою)“. — Подобные эксперименты проделывали, с полемическими целями, и Карамзин, и Шишков, и Пушкин.

²) „Москвитянин“, 1843, ч. III, № 6, ст. 567.

Но основная полемическая направленность статьи 1835 г. приводит, конечно, не к беглому замечанию Шевырева о „высоком порыве“ бенедиктовского вдохновения, а к его знаменитому тезису: Бенедиктов — поэт „с глубокою мыслию на челе“.

Требование „мысли“ в поэзии уже с конца 20 г. г. начинает определять собой многие факты; в частности такой основной для тогдашней литературной атмосферы факт, как антипушкинское движение, в значительной мере проходит под этим флагом. В 1830 г., т. е. более чем за 30 лет до Писарева, Надеждин, Полевой и даже Булгарин ¹⁾ с замечательным единодушием предъявляют Пушкину обвинение в „бессодержательности“ (как бы ни расценивалась болгаринская „идейность“ — не следует упускать из виду, что выбор тех или иных критических „придинок“ — всегда характеризует ближайшие интересы литературного момента).

В пределах этой статьи, конечно, не место разрешать вопрос о том, чем в сущности является поэзия мысли; ограничусь попыткой его поставить. Совершенно очевидно, что мысль в стихах, или то, что называется мыслью в стихах, есть нечто качественно отличное от мысли в прозе; по этой причине самые глубокие стихотворные произведения, пересказанные прозой, обычно теряют значительную часть своей глубины. В частности невозможно допустить, чтобы поэт, будучи в то же время мыслителем, стал бы излагать в стихах принципиально новые мысли; изобретению мысли в стихах препятствуют прежде всего особенности поэтической семантики, даже в самых рациональных системах, всегда недоговоренной и ассоциативной. Мысль для поэзии (художественная проза, разумеется, находится в иных условиях) является заранее заданным материалом, а не конструкцией ²⁾, вырабатываемой в процессе поэтического творчества. Естественно, что „содержательная“ поэзия обычно оперирует мыслями, носящимися в воздухе и имеющими в читательском сознании готовую апперцепирующую среду. (Если же поэт и выражает мысли неожиданные для публики, то это значит, что они извлечены из идейного обихода какого нибудь более или менее узкого круга людей.

¹⁾ Последний в известном пасквиле на Пушкина, писал: „Природный француз... который в своих сочинениях не обваружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, у которого сердце холодное, а голова род побрякушки, набитой гремучими рифмами“... и т. д. „Северная Пчела“, 1830 г.

²⁾ При употреблении этих терминов, исхожу от значения, приданного им Ю. Н. Тыняновым в „Проблеме стихотв. языка“.

К этому типу принадлежала, например, поэзия Веневитинова (впоследствии Вячеслава Иванова и т. д.)¹⁾.

Идейный запас поэзии, наряду с обиходностью, отличается крайним консерватизмом; усвоенная им мысль надолго переживает свое реальное существование. И то, что выбрасывается из прозы, как безнадежно приевшееся, то самое может еще долго служить доброкачественным стиховым материалом²⁾.

Поэзия мысли обычно сводится к особому синтаксическому выражению, выработанных за пределами поэзии и распространенных в обществе, или в некоторых его кругах, идей. В ней господствуют синтаксические фигуры (параллелизм, антитеза, повтор и проч.), сочетающиеся в замкнутые стиховые формулы³⁾.

Поэзия Бенедиктова как раз богата „созерцательностью“ и крепким синтаксическим оформлением вечных тем (любовь, дружба, разлука, природа).

Этого было достаточно для того, чтобы не только „патетический“ Шевырев, но и люди менее предвзято настроенные усмотрели в Бенедиктове поэта мысли. То же утверждение господствует в отзывах эклектиков Неверова и Краевского⁴⁾; а в 1836 г. Николай Бестужев пишет брату: „Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литературы, мыслей побольше, нежели у Пушкина, а стихи звучат также“⁵⁾.

А наряду с этим, Белинский, со своей стороны, выдвигавший требование „содержательности“, соглашался воспринять стихи Бенедиктова в лучшем случае как „поэтические игрушки“ (II, 289).

¹⁾ В 10-х г.г. XIX-го в. Рене Гилем и его школой была сделана попытка обоснования поэтической системы на материале новой мысли (научная поэзия). (René Ghil, „De la Poésie scientifique“, Paris, 1909 и др. В русской литературе изложению теорий Гиля посвящена статья Брюсова, „Русская Мысль“, 1909 г.).

Предстоит исследовать характер того остатка чистой и новоизобретенной мысли, который получился бы при прозаическом переложении образов „научной поэзии“. Характерно, во всяком случае то, что ее теоретики всячески подчеркивали революционность своих тенденций: они как раз отталкивались от положения, что вся предшествующая поэзия (за немногими исключениями вроде „Фауста“) оперировала заведомо-готовыми идеями.

²⁾ Собранный В. М. Жирмунским материал русских „байронических“ поэм показывает, например, как „идеи“ разочарования, презрения к человечеству и проч. продолжают функционировать в литературе 40-х г.г., несмотря на то, что общество высмеивало и пародировало их уже в 20 х. (См. „Пушкин и Байрон“. Лгр., 1924 г.).

³⁾ Исследование „поэтических формул“ было произведено Б. М. Эйхенбаумом на материале лермонтовского стиха („Лермонтов“).

⁴⁾ Ж. М. Н. П. 1836 г. ч. IX. „Лит. Прибавл. к Русск. Инв.“, 1838 г., № 15.

⁵⁾ „Бунт декабристов“, Ленингр., 1926 г. Письма Н. и М. Бестужевых, стр. 364.

Если бы Белинский просто отказался признать за Бенедиктовым, приписанное ему, глубокомыслие, то это было бы вопросом вкусовой оценки. Важнее то, что Белинский оперирует своим, совершенно особым, понятием глубокомыслия: „Обращаюсь к поэтической мысли. Я решительно нигде не нахожу ее у г. Бенедиктова. Что такое мысль в поэзии? Для удовлетворительного ответа на этот вопрос, должно решить сперва, что такое чувство... очень понятно, что сочинение может быть с мыслью, но без чувства; а в таком случае есть ли в нем поэзия? И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот...“ Далее приводится пушкинское:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана, и т. д.

„Вот вам мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!“ (II, 287—86).

Совершенно ясно, что столкновение между Белинским и Шевыревым зиждется не на взаимном непонимании, но на двух принципиально различных пониманиях поэтической „содержательности“.

Белинского интересует не рациональное, а эмоциональное наполнение. Эмоциональная, „заражающая“ поэзия, по самому своему существу, должна обладать некоторой общей направленностью, организующей „мысли“ в тематическое единство. Для Белинского 30-х г.г. характерны поиски „общечеловеческой“ темы; в 40-х — организующая функция переходит к гражданской идее.

В иных случаях, то же требование осуществляет авторская личность: приобретая литературное бытие, автор (или представляющий за него персонаж) может служить мотивировкой эмоциональному единству поэзии и настроений (Полежаев, Лермонтов).

Вне этих условий, „содержание“ рассыпается, обращается в самодовлеющую игру формул, неприемлемую для Белинского. И замечательно, что Белинский отрицает подлинную мысль не только у спорного во всех отношениях Бенедиктова, но и у признанного, классического „поэта мысли“ 20-х годов, — Баратынского ¹⁾. „Основной и главный элемент их (стих. Бар.) составляет ум, изредка задумчиво рассуждающий о высоких человеческих предметах, почти всегда

¹⁾ Характерно, что в 1836 г. рецензент „Северной Пчелы“, в отзыве, явно навеянном статьей Белинского, между прочим пишет: „Прилежное изучение стихотворений г. Бенедиктова убедило нас, что он будет... удачно рисовать картины, как Баратынский, как Языков, как Подолинский; но он не будет поэтом мысли, как Пушкин, как Жуковский, как Федор Глинка...“ („С. Пч.“, 1836 г. № 144).

скользящий по ним, но всего чаще рассыпающийся каламбурами и блещущий остротами¹⁾. И Белинский не побоялся открыто предпочесть „рассыпающемуся“ Баратынскому сентиментального и монолитного Козлова.

Но как раз такая чистая философичность должна была привлечь Шевырева, с его интересом к риторической и дидактической поэзии, т.е. поэзии господствующих, незамотивированных обязательным „настроением“ формул.

„Новый поэт“, пишет он о Бенедиктове, „поет нам все те же предметы, с каких начинали все поэты мира: это Роза, Озеро, Буря, Утес, Цветок, Радуга. война, любовь... но посмотрите, как всякий из этих предметов одушевился его собственным душевным миром, как сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль!..“

Этот интерес к поэтической вещи, которая выражает не самое себя, но через себя нечто другое, имеет глубокие корни в поэтике московского кружка. Если бы в 1835 г. существовало понятие литературного символизма, то оно должно было бы стать средоточием полемических отношений Шевырева и Белинского.

Шевырев выдвигает слово, как символ мысли (мысль — символ). Белинский выдвигает мысль, как вывод и отвлечение из целостного комплекса произведения (мысль — чувство).

Отрицая самый принцип бенедиктовского слова, как тяжелой и бенедиктовской мысли, как выдумки, Белинский, в той же статье 1835 года, производит подобное отвлечение „содержания“ на пушкинском материале: „мысль, родившись в голове поэта, дала, так сказать, толчок его организму, взволновала и зажгла его кровь и зашевелилась в груди. Таков „Демон“ Пушкина, это стихотворение, в котором так неизмеримо глубоко выражена идея сомнения... таков его „Бахчисарайский фонтан“, где, в лице Гирея, выражена мысль, что, чем шире и глубже душа человека, тем менее способен он удовлетворить себя чувственными наслаждениями; таковы его „Цыганы“, где выражена идея, что, пока человек не убьет своего эгоизма, своих личных страстей, до тех пор он не найдет для себя на земле истинной свободы...“ (II, 285).

Так, на этом противоречии, обнаруживаются потенциальные связи, которые от Белинского идут к идеологической критике и идейной литературе второй половины 19-го века; от Шевырева, через путаницу промежуточных образований (Тютчев, Ап. Григорьев) к поэтике символизма.

¹⁾ „О стихотв. Баратынского“ („Телескоп“, 1835 г.). Ср. с этим отзывом о стихах самого Шевырева: „большая часть... произведений г. Шевырева... при всех их достоинствах, обнаруживают более усилия ума, чем изливания горячего вдохновения“ („Литературн. мечтания“).

Нетрудно заметить, что в той плоскости, в которой протекал спор 1835 - 36-го г.г., вопросу о „пошлости“ Бенедиктова — вообще не было места. Более того, среди „смягчающих оговорок“ (выражение Венгерова) первой статьи Белинского встречаются и такие: „стихотворения г. Бенедиктова обнаруживают в нем человека со вкусом (разрядка моя, Л. Г.), „они не дадут душе поэтического наслаждения, но и не оскорбят, не возмутят ее безвкусием“ (II, 279, 289). Между тем именно „безвкусие“ стало, по отношению к Бенедиктову, критическим шаблоном, при употреблении которого русская критика, от Чернышевского до Садовского включительно, ссыалась на авторитетный почин статьи 1835-го года.

Все дело в том, что эта статья была впоследствии воспринята одновременно с гораздо более поздними высказываниями Белинского (в статьях, заметках, письмах), в которых Бенедиктов настойчиво характеризуется признаком „пошлости“.

В 1842 г. Белинский дает свое социально-литературное истолкование этого признака: „Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный, — такой же, какой Пушкин имел в России... И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы, или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли... эта бессердечность, этот холодный блеск, при изысканности и неточности выражения, кажется истинною поэзиею „львам“ и „львицам“ средней руки...“ (VII, 500 — 501).

Хотя Белинский и осудил, около того же времени, „желтые перчатки“ Картофелина-Шевырева, в качестве атрибута „светскости“ („Педант“, 1842 г.), все же трудно допустить, чтобы он когда-либо всерьез причислял этого противника к „львам средней руки“; вот почему отзыв 42-го года свидетельствует о том, что явление Бенедиктова переместилось для Белинского из одного литературного (в данном случае и „географического“) ряда в другой, именно из московского ¹⁾ в петербургский.

¹⁾ Ср. с вышеприведенным утверждением статьи 42-го г.: „Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге“ и т. д., — то, что в 1836 г. Белинский писал о шевыревской рецензии на Бенедиктова: „этот разбор замечателен: он доставил новому стихотворцу быструю известность, по крайней мере в Москве“ (II, 182).

Стиховая система Бенедиктова, которая для нашего те-перешнего понимания характеризуется именно совокупностью стилистических противоречий, повидимому, расслаивалась в сознании современников; к ближайшему же потомству перешла только одна комбинация признаков, отвлеченных от этой системы, — известная под именем Бенедиктовщины. „Бенедиктовщина — это все то, что и побуждает людей с развитым литературным вкусом... преследовать его своими насмешками... то, что составляло главный недостаток стихов его“, писал Полонский, указывая тем самым на то, что, по его мнению, Бенедиктовщина не покрывает Бенедиктова.

Это знал и Белинский. Потомство, недоумевавшее по поводу того, как это „профессору Шевыреву“ могло притти в голову провозгласить Бенедиктова „поэтом мысли“, не обратило внимания на тщательность, с которой Белинский опровергает эту ересь в статье 1835 г., настаивая, собственно, не столько на отсутствии мысли, сколько на ее аллегорической сухости, „непоэтичности“.

Для Белинского Бенедиктов представлял двойную опасность Бенедиктовщины (т.-е. тенденций „смирдинской словесности“) и „Шевыревщины“ (т.-е. принципов риторической поэзии). И Белинский, в зависимости от того, на какую из них наталкивали его ближайшие литературные условия, соотносил Бенедиктова, то с Марлинским, Сенковским, Кукольниковом, Тимофеевым, то с Языковым и Хомяковым. Только второй из этих рядов подразумевается в статье 1835 года.

Позиция Шевырева, в этом смысле, оказалась менее плодотворной: поскольку Шевырев целиком принял Бенедиктова, в то же время начисто отрицая дух „петербургской литературы“, он естественно должен был не заметить в Бенедиктове все то, что было связано с этим „духом“, — т.-е. Бенедиктовщину. С нашей точки зрения — Шевырев „плохо понял“ прославленного им поэта, т.-е. понял его не в специфичности совмещения тривиальных элементов с патетическими, но в упрощающем отборе одних последних.

В отзыве на издание 1842 г. (вообще более холодном), Шевырев, касаясь вопроса о влиянии Шиллера на Бенедиктова, пишет: „Справедливо упрекали Бенедиктова в выисканности выражения, в чем можно упрекнуть и славного Немецкого лирика; но никто не отнимет у него особенности его стиха и звука...“ и т. д. ¹⁾, т.-е. Шевырев готов уже уступить противникам (Белинскому, Полевому ²⁾, как

¹⁾ Москвитянин, 1843 г., № 1, стр. 280.

²⁾ „Сын Отечества“ 1838 г., № 2, стр. 86 — 96.

раз то, что образует смысл и характер поэтической системы Бенедиктова — его „выисканность“.

Замечательно, что был момент, когда Белинский понял Бенедиктова „лучше“, т.-е. специфичнее. Этот низвергатель ложных репутаций, в статье 1842 г., оставил в своем роде единственное, замечательное по историзму замысла и по смелости выражений, оправдание Бенедиктова:

„Точно так же, как гениальные, великие поэты выражают своими творениями крайности какой-нибудь действительной стороны искусства, или жизни, — так они (Бенедиктов и Марлинский) гениально выразили... крайности внешнего блеска и кажущейся силы искусства... На Руси есть несколько поэтов, в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях г. Бенедиктова; но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и в половину такого сильного впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И публика совершенно права: те поэты незначительны в той среде, к которой они принадлежат... а г. Бенедиктов сам велик в той среде искусства, к которой принадлежит, и потому, никому не подражая, имеет толпу подражателей... Вообще, должно заметить, что поэты, подобные Марлинскому и г.г. Бенедиктову, Языкову, Хомякову, очень полезны для эстетического развития общества. Эстетическое чувство развивается через сравнение и требует образцов ложного вкуса и, разумеется, образцов отличных“.

(VII, 499 — 500). (Разрядка моя, Л. Г.).

В первой половине 19-го века подобная похвала могла вырасти, разумеется, только на почве принципиального отрицания; утверждать Бенедиктова (как и всякого другого) можно было только тезисами, не выходящими за пределы нормы „хорошего вкуса“, — что и было выполнено Шевыревым.

VIII

В 30-х годах борьба между „Московским Наблюдателем“ первой редакции с одной стороны и „Телескопом“, направляемым Белинским, — с другой, еще не стала той основной двойственностью, которая, выдвигаясь в светлое поле сознания каждой эпохи, заслоняет от читающей публики многообразие второстепенных противоречий. Первоначальная недифференцированность московских группировок (близость Белинского к дому Аксаковых, а Конст. Аксакова к кружку Станкевича; авторитет, которым у молодого Станкевича пользуется Шевырев и т. д.) — изживалась медленно.

Не следует забывать, что в 1835 — 36 г.г. Шевырев, наравне с Белинским, был представителем московской оппо-

зиции „петербургской литературе“, а этим предопределялось очень многое; в том числе, неизбежная для литературной Москвы, борьба с Булгариным и Сенковским, обязательное почитание Пушкина, поощрение Гоголя и т. д. Характерная частность; когда у Смирдина в 1831 г. состоялся знаменитый банкет писателей, „это пиршество“ по свидетельству Барсукова, „произвело в Москве неприятное впечатление. В нем усмотрели „Союз Петербургской литературы“, и Погодин рассуждал с Аксаковым о необходимости оппозиции“¹⁾. Именно на этом банкете был задуман тот альманах „Новоселье“, которому Белинский, со своей стороны, придавал самое роковое значение, считая от него начало „смирдинского периода“.

Насквозь полемическая статья „О критике и литературных мнениях Московского Наблюдателя“ (1836) замечательна тем, что в ней Белинский все время спотыкается о совпадение своих оценок с оценками противника. Ему приходится возражать не столько против мнений „Литературного Наблюдателя“, сколько против невысказанных стимулов этих мнений; против „духа“, враждебность которого он ощущает, но которому еще не умеет полыскать исчерпывающего названия.

Бенедиктов 1835 г. приобретает особое значение, в качестве факта, впервые резко столкнувшего и обнаружившего литературные тенденции двух групп, которым предстояло, во взаимном противодействии, надолго определить собой характер русской литературы и общественности.

¹⁾ Барсуков. „Жизнь и Труды М. Погодина“, т. IV, стр. 17.

Проблема стихотворного перевода ¹⁾

В процессе исследования художественных переводов намечается два способа рассмотрения, возможность двух подходов к этому материалу. Прежде всего предполагается непосредственное сопоставление двух рядов— оригинала и перевода— и выяснение характера и степени соответствия между ними; такой способ рассмотрения может быть квалифицирован, как сравнительно-проекционный, (сравнительная explication du texte) поскольку непосредственно сопоставляются, проэцируются статически друг на друга отдельные абстрагированные от своего конкретного окружения стилистические элементы, как таковые. Другой способ рассмотрения— сравнительно-функциональный или структурный— имеет задачей выяснение вопроса о передаче функций ²⁾ тех или иных приемов и всей вообще функциональной стороны системы оригинала.

Переходя от элементов, от объективно-стилистических фактов к их функциям, мы тем самым переходим в область исторической обусловленности. Сравнительно функциональное рассмотрение переводов предполагает одновременную работу в плане историческом. Должен быть произведен учет возможностей, которые давал переводчику современный ему литературный язык, учёт условий стилистической эволюции и дифференциации. Осуществление принципа исторически безразличного сопоставления с подлинником принадлежащих разным эпохам и традициям перево-

¹⁾ Настоящая статья представляет извлечение из доклада, читанного 20—XII—1925 в заседании Секции Художественной Речи. Пользуюсь случаем выразить благодарность С. И. Бернштейну и Ю. Н. Тынянову за руководящие указания и советы.

²⁾ Понятием „функция“ пользуюсь в том его значении, как его развивает Ю. Н. Тынянов. Краткая формулировка этого понятия—в предисловии Ю. Н. Тынянова к сборнику статей „Русская проза“, Лгр. 1926, „Academia“, стр. 9.

дов лишь показало бы отрицательную сторону подобного способа рассмотрения.

Характер материала делает естественную постановку вопроса о возможности нормативного подхода к нему. И здесь, прежде всего, должно быть критически выяснено понятие „точности“.

Уже возможность двух способов рассмотрения — непосредственно-проекционного и сравнительно-функционального—предполагает двойственность и относительность понятия „точности“. И не только для разных эпох развития литературы, но и для определенного момента литературной эволюции нельзя указать незыблемой, безусловной нормы соответствий. Невозможность построить понятие „точного“ перевода определяется, быть может, самую природою материала—словесною природою поэзии. Попыткам приравнять друг другу системы оригинала и перевода, попыткам расценки перевода с точки зрения „точности“ следует противопоставить утверждение принципа относительности рядов, не допускающей, однако, возможности установления между ними каких либо знаков равенства¹⁾.

Сказанное, прежде всего, относится к стихотворному произведению, как конкретному целому, представляющему сложную систему подчиняющихся и подчиненных факторов, иерархию взаимоотношенных элементов.

Каждый перевод и каждый отдельный момент в переводе, в сущности, с какой либо точки зрения оказывается „нарушением“ задания, если вообще можно говорить об изменениях, нарушениях, отклонениях и т. п.; постоянно происходит некоторое изменение в иерархии факторов, элемент какой-либо категории попадает в иное структурное положение, становится в иное отношение к элементам других категорий; в силу изменения хотя бы одного фактора (напр., строфики) и отношения его к прочим факторам, оставшимся неизменными, изменяется характер всей конструкции, и в сущности иными оказываются по своей роли „неизменные“ (по сравнению с подлинником) элементы иных категорий. Так, нагрузка конструкции в переводе какими-либо дополнительными условиями (напр., более сложная строфическая организация) или, наоборот, разгрузка конструкции, выполнение меньшего числа условий, определяет иное ее осмысление в целом и иное значение роли отдельных элементов, не говоря уже о том, что в известных слу-

¹⁾ В качестве типичного примера нормативного взгляда на перевод, подхода с точки зрения „точности“, укажу статью Н. С. Гумилева „Переводы стихотворные“ в брошюре „Принципы художественного перевода“ (Изд-во „Всемирная Литература“, Пгр. 1919) и на предисловие Андрея Белого к переводу Я. Л. Гордон „Песни о любви и смерти корнета Кристофа Рильке Р.-М. Рильке“ („Свиток“ 1924, № 3, М.-Лгр.).

чаях этим же определяется непосредственное „изменение“ по сравнению с оригиналом в пределах иных рядов (так, чтобы выполнить известное условие — напр., внутреннюю рифму — переводчик жертвует другими условиями: смыслом стиха, его ритмико-синтаксическим строением, числом акцентов и пр.; изменение объема стиха, его удлинение или укорочение влияет на число входящих в него словесных единиц, на соотношение его с другими стихами, на тесноту стихового ряда и темп, тем самым иначе определяя его осмысление, как целого).

Попытаюсь дать общее описание и классификацию основных категорий „нарушений“, понимаемых, впрочем, как нормальный в переводе факт. (Не имея возможности, в виду размеров статьи, затронуть вопросы, связанные с передачей метрической и эвфонической сторон оригинала, рассматриваю в предлагаемой системе классификации „нарушения“ лишь в области семантики, лексики и синтаксиса).

I. При переводе может произойти выпадение, невоспроизведение какого либо элемента (или комплекса элементов), заданного подлинником, — выпадение, не сопровождаемое внесением на место опущенного элемента другого элемента, не заданного подлинником. Такое опущение элемента (или группы элементов) может играть различную роль в общей структуре. Всякий перевод дает множество примеров невоспроизведения целого ряда слов, притом невоспроизведения, которое общего строя отнюдь не „нарушает“ и является „нарушением“, может быть, лишь по отношению к прозаическому переводу.

II. В переводе может иметь место внесение переводчиком не заданного оригиналом элемента (или группы элементов), не сопровождающее выпадение какого либо элемента. Примеры „нарушений“ этого типа, более или менее важных, также весьма многочисленны.

III. Может произойти замена элемента (или группы элементов) целиком или частично другим элементом (или группой элементов) — сочетание невоспроизведения элемента (момент негативный — элемент выпадает) и внесение на его место иного, не заданного элемента (момент амплификации — вносится новый элемент).

Вышеперечисленные категории „уклонений“ касаются исключительно предметной, вещественно-логической стороны слов, словосочетаний или и более значительных участков словесного ряда; это — несовпадения в значениях, изменения номинативной семантики.

IV. С нарушениями собственно семантическими или конструктивно-семантическими мы имеем дело в том случае, когда различен в оригинале и переводе

характер пользования значениями; этому различию в огромном большинстве случаев — однако, не обязательно — сопутствует и различие в вещественно-логической стороне слов. Беру для примера следующие два стиха из стих. Гейне „Im Traum sah ich die Geliebte“ — в оригинале и в переводе Фета.

Verwelkt und abgefallen
Der sonst so blühende Leib.

Когда то цветущее тело
Извел, обессилил недуг.

В подлиннике имеем пользование значениями по принципу ассоциативного развертывания метафорического ряда, — развертывания, приводящего в плане отношений предметно-логической стороны слов, к противоречию: к слову „Leib“ относится обычное метафорическое определение „blühende“, дающее развитие признакам, связанным с ним и вступающим, как целое, в противоречие с определяемым: слово „verwelkt“, вызванное эпитетом „blühende“ и само по себе не поражающее необычностью в данной связи, влечет за собою как бы по семантической инерции слово „abgefallen“, уже противоречащее определяемому „Leib“; поскольку то целое, каким является сочетание „verwelkt und abgefallen“, относится к одному лишь эпитету „blühende“, которым оно ассоциативно вызвано, оно противоречия еще не вызывает, но будучи соотнесено с тем целым, каким представляется сочетание определяемого с определяющим „blühende Leib“, оно вызывает „непредставимый образ“, оказывается игрою на невозможности осмысления элементов тропа в прямом значении. В переводе Фета этой катахрезы нет, так как слова „извел, обессилил“ (и словарно не соответствующие немецким „verwelkt und abgefallen“) относятся к сочетанию определяемого с определением („цветущее тело“), как к целому, без того, чтобы имелся разрыв предметно-логической связи, а не вызываются какой либо одной его частью, отдельно взятой, как в подлиннике, отчего могло бы произойти „нежелательное“ осмысление.

Нарушение характера пользования значениями при весьма незначительном изменении предметно-логической стороны и „точной“ передаче „общего смысла“ находим в переводе двустихия Шиллера „Das Kind in der Wiege“, принадлежащем Лермонтову:

Glücklicher Säugling, dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege;
Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

Счастлив младенец, и в люльке просторно ему, но дай время
Сделаться мужем — и тесен покажется мир.

В оригинале все двустийшие строятся на противоположении двух оксюморонов, элементы которых (определения), хотя частично, остаются одинаковыми и следуют в обратном порядке (хиастически): в 1-м стихе оксюморон еще мало заметен, поскольку в слове „Wiege“, как таковом, нет признака, противоречащего определению „unendlicher“; во 2-м же стихе имеем резкое противоречие в определениях („erg die unendliche“...), строящееся по контрасту со стихом предшествующим и подчеркивающее, выявляющее в этом предшествующем стихе подобный прием. В переводе всех этих особенностей нет, при большой верности интерпретации предметно-логической стороны слов.

V. Различие между рядом оригинала и рядом перевода может лежать по линии соотношения лексических планов в этих двух рядах: разным может оказаться соотношение лексических окрасок, долженствующих так или иначе выделяться на общем фоне потока речи. Поскольку перевод есть создание литературного произведения на ином, чем оригинал, языке, т.-е. использование материала, даваемого иною языковой системой, — постольку, неизбежно иным окажется соотношение лексических планов и, может быть, не аналогичным соотношению их в оригинале (пользование, с одной стороны, массой слов родного языка, являющегося, в известном смысле, нормою, основным фоном, и, с другой стороны, словами, контрастирующими с этим основным фоном своей лексической окрашенностью, своей принадлежностью к особой речевой среде — иноязычной или внутри-языковой). Отдельное слово, взятое из иной, чем данное окружение, языковой среды и ею окрашенное, может оказаться и не передаваемым при переводе — в том, напр., случае, если язык, из которого взято данное слово или словосочетание, играющее в оригинале роль иностранного есть язык, на который делается перевод. Приведу пример из области перевода прозаического. В оригинале „Дочери Моря“ Ибсена (датско-норвежский язык), в начале III действия, имеется ряд немецких слов в начальной реплике Баллестеда, функция которых, как слов иностранных по отношению ко всему окружению, при переводе на немецкий язык могла быть сохранена лишь при условии использования слов, принадлежащих реально иному языку, чем задано в оригинале; в противном случае чуждые слова вернулись бы на родную почву, произошла бы деварваризация. И действительно, в переводе этого места на немецкий язык (M. Borch) читаем: „Do you see, ladies and gentlemen, dort hinten liegt eine andere hauteur. Das wollen wir auch besteigen und dawn again“. Одновременное сохранение функции „иностранности“, иноязычности и сохранение реальной принадлежности к опреде-

ленному языку может иметь место в том лишь случае, если язык, на который делается перевод, не есть язык, из которого взято в оригинале то или иное слово или сочетание слов. Так, немецкие слова в реплике Баллестеда, как слова иностранные, в русском переводе могли быть сохранены без изменений: „Sehen Sie, meine Herrschaften, dort дальше liegt eine andere Gora. Das wollen wir также besteigen und so herunter“ (перевод А. В. и П. Г. Ганзен).

Также обстоит дело с галлицизмами при переводах с немецкого на русский (большое число случаев — в переводах из Гейне). Но даже и в этом случае отношение переводчика к задаваемому оригиналом приему различно. С одной стороны, мы находим переводы, сохраняющие действие варваризма. Так, французское слово присутствует в оригинале в качестве выделенного восклицания, и также переносится в русский перевод:

Doch das Holz ist gar zu teuer,
Und erlöschen will das Feuer,
Ma foi! und das ist gut.

(Гейне).

Но дровам цена безмерна,
И огонь погаснет, верно,
Ma foi! и в добрый час.

(Фет).

Und der Krone witziger Erbe
Ruft laut im Saal: „superbe“!

(Гейне).

И наследник имперского герба
Кричит ей в след: „superbe“!

(Тынянов)¹⁾.

Галлицизм в оригинале может быть дан, как слово, в известной степени ассимилированное языком, и вторичная пересадка его на новую языковую почву, в новое окружение, при переводе производится в том же плане — в плане морфологической ассимиляции:

Dann lebst du in lauter Zeitvertreib,
In lauter Pläsier und Freuden.

(Гейне).

Начнутся забавы одна за другой,
Плезиров и радостей вволю.

(Фет).

¹⁾ С любезного разрешения Ю. Н. Тынянова пользуюсь в примерах отрывками из его в большинстве еще не опубликованных переводов из Гейне.

Приведу пример усиления и изменения роли варваризма. Французское слово „Madame“, в патетическом по тону стих. Гейне „Die Jahre kommen und gehen“, ощущающееся в качестве действенного и необычного приема, контрастирующее, как „conventioneller Ausruf“¹⁾, с данным окружением и способствующее, может быть, некоторому срыву патетического тона, в переводе Фета не только сохранено, но и помещено во французскую фразу, тогда как в подлиннике это — единственное иностранное слово. Таким образом, действие „иноязычности“ сделано более интенсивным (целый французский стих), но вместе с тем изменено. Благодаря этому, значение приема: обращение „Madame“, благодаря положению во французской фразе, не столь ощутимо, как „conventioneller Ausruf“, дано известное, может быть, облагораживание, а не срыв:

Nur einmal noch möcht'ich dich sehen
Und fallen vor dir auf's Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
„M a d a m e, ich liebe Sie“.

Хоть раз бы еще на колени
Упасть мне и встретить твой взор,
И только сказать, умирая:
„Madame, je vous adore“.

С другой стороны, есть переводы, галлицизмов не воспроизводящие. Вот примеры:

Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir viele Elogien gemacht.

(Гейне).

Когда же в стихи я его нарядил,
То много великих похвал заслужил.

(Фет).

Und wie so teuer der Kaffee,
Und wie so rar das Geld.

(Гейне).

И кофе так дорог ужасно
А денег почти что и нет.

(Фет).

Am Morgen kam ein Komissär,
Und mit ihm kam ein braver
Chirurgus, welcher konstatiert
Den Tod der beiden Cadaver.

(Гейне).

¹⁾ Именно о таком восприятии этого галлицизма свидетельствует Erich Eckertz в своей книге „Heinrich Heine's Witz“, указывая на его стиле - снижающую функцию.

На утро с комиссаром пришел
Лекарь, который, пощупав
Пульс, на месте установил
Отсутствие жизни у трупов.

(Тынянов).

Во всех этих случаях воспроизводится лишь словесное значение и утрачивается лексическая окраска; для сохранения того и другого переводчику, может быть, и не представлялось языковой возможности (по отношению к „Elogen“, „gar“, „Cadaver“), тогда как в предшествующих примерах воспроизведения лексической окраски эта возможность была (напр., восклицания на другом языке), и возможно было бы и то, и другое одновременно лишь в порядке неологизации („плезилов“ могло и не ощущаться, как неологизм, по аналогии, напр., с „сувенир“, а что либо в роде „эложи“ или „кадавры“ ощущалось бы своею необычностью, как слова в языке совершенно новые).

Утрата галлицизма в вышеприведенных примерах имеет разное значение — соответственно его роли в оригинале. Галлицизмы „Elogen“ и „Cadaver“ даны в подлиннике, как слова заметные, долженствующие ощущаться в качестве отчетливо выполняющих функцию варваризмов. Слово же „gar“, хотя и является галлицизмом по происхождению, все же отчетливой функции такого не имеет, и главное значение его следует видеть в его роли, как элемента речи с установкой на бытовой, прозаический тон, что и передано другими средствами в переводе. Некоторый эквивалент функции галлицизма „Cadaver“, несущего, кроме того, функцию слова полицейской лексики, в переводе Тынянова дан в тавтологическом алогизме стиха „Отсутствие жизни у трупов“ — пародирующего, очевидно, канцелярский язык. Функция же варваризма „Elogen“ в переводе Фета совершенно утрачена, не имеет ни эквивалента, ни аналога в каких либо приемах.

В архаизмах, встречающихся в наших переводах (в частности, церковно-славянизмах) не следует видеть прием, непосредственно эквивалентный употреблению в оригинале архаизмов же; если в известных случаях наши церковно-славянизмы являются соответствием архаизмам оригинала, то все же в большинстве случаев они являются просто приемом стиле-возвышающим, соответствующим или несоответствующим строю оригинала. Архаизация может быть оправдана свойствами оригинала и может быть обусловлена традицией переводчика, его индивидуальной манерою. Оба эти фактора (действие оригинала и традиция переводчика) могут и совпадать (переводы Тютчева или Григорьева из Шиллера). Но может также произойти столкновение двух чуждых стилистических манер, и в результате — своеобразное

осмысление оригинала в плане индивидуального стиля переводчика, оригиналом не оправданное (переводы Тютчева из Гейне). Менее обоснованы, как в свойствах оригинала, так и в индивидуально творческой манере поэта-переводчика архаизмы в переводах Пушкина из Шенье. Дело тут, очевидно, в своеобразном и, может быть, вполне закономерном осмыслении жанра, в понимании античной тематики, как обязывающей к архаизации, т.-е. в условиях стилистической традиции.

VI. Кроме вышеперечисленных и описанных типов „нарушений“, существует еще один разряд изменений — изменения в области синтактики¹⁾ (и ритмо-синтактики), обнимающие собою 1) нарушения последовательности расположения словесного материала, как в пределах единиц относительно мелких (полустихие, стих, два стиха), так и в пределах единиц более значительных (вплоть до целого стихотворения) и 2) „нарушения“ формального характера синтаксических конструкций, заданных (якобы) оригиналом. Оговорюсь, что применять понятие „нарушение“ к расположению словесного материала можно было бы только, если принять, что каждой единице оригинала соответствует определенная единица в языке перевода (чего может и не быть) и что воспроизведение данного расположения элементов допускается синтаксисом языка перевода. Разное функциональное значение могут иметь всякого рода перестановки, сравнительно с подлинником, отдельных единиц. Они могут не играть никакой роли, хотя бы они затрагивали значительные словесные массы, если расположение материала — фактор нейтральный. Наоборот, иногда изменение порядка следования слов в пределах небольшой единицы (напр., стиха) может быть важным „нарушением“. Такой случай дает нам перевод одного стиха из стих. Гейне „Der tugendhafte Hund“ у Ю. Н. Тынянова:

— „Auch du, mein Brutus, auch du, du frisst“
So ruft wehmütig der Moralist.

— „И ты, и ты жрешь тоже, Брут“ —
Так моралисты возопиют.

¹⁾ Термин — „синтактика“, как синоним термина „композиция“, принадлежит В. В. Виноградову („О задачах стилистики. — Стиль жителя протопопа Аввакума“, сб. ст. „Русская Речь“, 1, 1923, Пгр., с. 205); впрочем, Виноградов указывает его, лишь как синоним, и сам пользуется термином „композиция“. Я предпочитаю в данном случае термин „синтактика“, как специально обозначающий расположение единиц словесной массы, порядок следования их и те или иные отношения между ними — фактор чисто-синтаксический (в широком смысле), тогда как в понятие „композиция“ могут входить и другие структурные факторы.

В данном случае большое значение имеет размещение слов, важно, чтобы „frisst“ стояло уже после обращения к Бруту, данного в классической форме — „И ты, Брут“, т.-е. чтобы срыв наступил уже после того, как обращение воспринято целиком. В переводе знаменитая цитата разорвана словом „жрешь“, которое стоит в ее середине, а не на конце — комический эффект срыва дан слишком рано, до того, как прошла вся формула. Таким образом, утрачивается в известной мере острота пародизации и снижения темы Брута (в данной басне — имя пуделя), проходящей через ряд стихотворений Гейне в плане нарочито-сатирическом и ассоциированной с ситуациями, контрастирующими ее обычно трагическому осмыслению (напр., Масман, которого бьют его ученики и который мужественно переносит их побои, сравнивается с Брутом: „Wie kannst du ertragen so viele Prügel? Du bist ein Brutus“; в другом месте тот же Масман сравнивается с пуделем: „Er schlug wie ein Pudel frisch-fromm-fröhlich-frei die Purzelbäume im Grase“; в рассматриваемом же стихотворении Брутом назван пудель, к которому и относится трагическое обращение „Auch du, mein Brutus“); острота эта здесь утрачивается благодаря нарушению порядка, в котором следуют вступающие в столкновение элементы двух контрастирующих категорий.

Что касается формального характера синтаксических конструкций, то здесь говорить о реальной точности, пожалуй, еще труднее, чем в отношении каких либо других элементов художественной речи. Многие в области передачи синтаксической стороны произведения, конечно, обусловлено взаимоотношением синтаксиса языка оригинала и языка перевода, присутствием или отсутствием в этих двух языках общих синтаксических построений и степенью употребляемости их.

„Отклонения“ от подлинника, классификация которых в общих чертах намечена мною, — это и есть самое существенное в переводе, то, что прежде всего требует изучения. Выше мне пришлось пользоваться выражениями „задание“, „элементы, заданные подлинником“ и т. п. Оригинал, действительно, есть задание, предстоящее переводчику и так или иначе выполняемое, но не есть твердая данность, конкретная материальная вещь. Перевод не есть воспроизведение вещи, а создание чего то нового — по образцу, дающему повод к переменному осмыслению, образцу не единому, а многоликому. Нельзя приравнивать две системы — перевод и оригинал, и не только потому, что они принципиально не равны, но и потому, что мы не знаем самых приравниваемых величин. Оригинал не есть устойчивая, заранее определенная величина; перевод не есть один из аспектов оригинала, а так сказать, аспект аспекта этой

многоликой системы, есть особое, каждый раз, осмысление системы подлинника, для оценки правильности или неправильности которого мы, быть может, критерия не имеем.

Точность перевода научно-прозаического есть точность с одной определенной точки зрения — точки зрения значения; словесная форма безразлична, она не должна только противоречить нормам языка, на который делается перевод, т. е. не затруднять восприятие смысла; функция ее — функция служебного, случайного, сопутствующего элемента.

Идеальная, абсолютная точность художественного, в частности, стихотворного перевода была бы точностью во всех отношениях, воссозданием взаимодействия всех вообще элементов оригинала (важных и „неважных“ — если есть „неважные“ элементы) или хотя бы всех наиболее значительных. Но на самом деле происходит борьба задаваемых подлинников элементов за место в переводе; передается не всегда самое существенное в объективно-структурном отношении, „доминанта“; какой либо элемент, в оригинале не отчетливо выраженный, может получить в переводе несоответствующее его роли в оригинале развитие, благодаря своеобразному (можно бы сказать „неправильному“) осмыслению, обусловленному теми или иными причинами. Самая сторона значения может быть в оригинале неустойчивой и давать поводы к разному осмыслению. Так, следующие стихи Гейне:

Jch grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht;
Ewig verlorne Lieb, ich grolle nicht.

различно по значению интерпретированы Фетом и Анненским, и обе интерпретации находят себе оправдание в подлиннике. Надо отметить в подлиннике: 1) деление обращения к возлюбленной на две эмоционально-контрастирующие части (сочетание трагического „ewig verlorne“ с интимно-окрашенным „Lieb“) и 2) возможность двойного толкования слова „verlorne“, игру на двойной его семантике: поэт говорит или о том, что а) возлюбленная навек потеряна для него (объективно-правильным должно признать именно это толкование), или о том, что б) она — „погибшая“ (в моральном смысле). Эта двойственность поддерживается и остальным содержанием стихотворения, Фет выбрал вторую из этих двух возможностей, и устранил деление обращения на две эмоционально-контрастирующие части, что также содействует устранению возможности осмысления по первой линии:

Навек погибшая, роптать не мне.

Анненский, напротив, выбирает первую возможность:

Ты больше не моя, но я простил.

Дело здесь не в том, правилен или неправилен выбор той, а не иной возможности, а в том, что не передано одновременное совмещение двух возможностей, двух осмыслений, поддерживаемое и окружением, двойственность значения.

Говоря о „точности“, следует уяснить себе пределы той системы оригинала, размеры той единицы или того единства, с которым соотносится данный факт перевода. То, что в пределах отдельного стихотворения может быть точным приемом передачи, казалось бы, адекватным подлиннику, по отношению к целой системе творчества переводимого поэта может оказаться приемом, дающим ложное представление о значении элементов оригинала. Казалось бы, стих Гейне:

Die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland.

достаточно близко, адекватно переведен Блоком:

Три светлых царя из восточной страны.

Но у Гейне мы имеем формулу, которой он равно может пользоваться как в данном стихотворении из „Heimkehr“, так и в какомнибудь „Zeitgedicht“. И этот стих мы, действительно, встречаем в таких сатирических произведениях поэта, как поэма „Deutschland“ (гл. IV) и как Zeitgedicht „Kobes I“:

So höre ich fragen. Doch brauchen wir uns
In unserer Zeit zu genießen?
Die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland
Sie können wo anders logieren.

(„Deutschland“, IV).

Die Glocken, die eisernen Hunde der Luft
Erheben ihr Freudegebelle,
Und die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland
Erwachen in ihrer Kapelle.
Sie kommen geklappert auf ihrem Gebin.
Sie tänzeln vor Wonne und springen.

(„Kobes I“).

Вместо формулы эмоционально-безразличной, мы у Блока имеем почти что эмоциональную оценку в виде эмоционально окрашенного эпитета „светлых“; формула оборачивается одной своей стороной, и в результате — обыкновенное рождественское стихотворение несколько сентиментальной окраски.

Точности идеальной мы не знаем, мы знаем разве что внеструктурную (или антиструктурную) и наивную точность — в передаче какого-либо отдельного и притом обычно мелкого элемента (словарное значение, морфологическое строение слов, характер значения), противоречащую окружению. Таков стих Анненского „Бледный

товарищ, зачем обезьянить?», передающий стих Гейне: „Was äfst du nach mein Liebesleid?»: круги значений для словарно соответствующих „обезьянить“ — „nachaffen“ различны, различны семантические окраски; предметная сторона в слове „обезьянить“ для нас гораздо более отчетлива и слишком выступает на первый план, тогда как в подлиннике соответствующее слово и более нейтрально и абстрактно, да и более обычно в значении „передразнивать“; Анненский дает, в сущности, перевод первичного значения, а не то значение, которое слово имеет в контексте.

Характер наивной точности для нашего языкового сознания имеют и следующие стихи Тютчева:

Кто с хлебом слез своих не ел,
Кто в жизни целыми ночами,
Стеня, на ложе не сидел,
Тот не знаком с небесными властями, —

являющиеся переводом стихов Гете:

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die Kummervollen Nächte
Auf seinem Lager weinend sass,
Der kennt euch nicht ihr himmlischen Mächte.

Здесь сочетание „с небесными властями“, являющееся лексематически точным переводом немецкого „himmlische Mächte“, для нас имеет несколько комический характер и противоречит характеру окружения, благодаря тому специальному кругу ассоциаций, который имеет одна часть (определяемое: „власти“ — важно множественное число) этого сочетания в нашем языковом мышлении („гражданские власти“, „полицейские власти“) и которых она во время Тютчева, вероятно, не имела, благодаря чему данный перевод мог и не быть (да должно быть и не был) антиструктурным или наивным.

Антиструктурными должны быть признаны те морфологические кальки, которые дают нам переводы, воспроизводящие немецкие сложные слова русскими сложными же словами: морфологически копируется нормальный для языка оригинала, но ненормальный, не в меру действенный в языке перевода факт. Таковы сложные слова в переводах Тютчева из Гейне, имеющие архаистическую функцию. Подобное же морфологически точное воспроизведение немецкого слова имеем у Тынянова в переводе стих. Гейне „Das Sklavenschiff“:

Hoch aus dem blauen Himmelszelt
Высоко с синего небо-шатра.

Слово „небо-шатра“ — морфологический неологизм — копирует морфологически нормальное слово „Himmelszelt“, аналогичное хотя бы нашим „небосклон“ или „небосвод“.

Точность в переводе, как понятие, оказывается невозможной, как факт — недостижимой, да и излишней; точность может заменить „знак точности“, в виде приблизительного воспроизведения хотя бы нескольких фактов системы оригинала. Реальный факт, как таковой, непередаваем, именно благодаря своему существованию в определенном окружении — окружении двойном: в пределах оригинального литературного произведения и в пределах того языка, на котором создано это произведение, — в окружении, которое и делает его реальным фактом и обуславливает его функцию; поскольку невозможно воссоздать окружение, невозможно воссоздать и реальный факт, воздействующий на ряд других фактов и подвергающийся в свою очередь их влиянию.

Переводчику остается пользоваться или аналогами на своей языковой почве или создавать чуждую, необычную словесную форму — таковы две возможные для переводчика установки. Мы знаем как резкие проявления их, так и сочетание этих двух тенденций в более или менее „сглаженные“ формы. Перевод, как известная форма литературного творчества, имеющая свой определенный знак, может так или иначе оправдывать всякие необычности, воспроизводящие оригинал — оправдывать и узаконять их в силу того, что это — перевод.

По отношению к художественному переводу действуют две тенденции: 1) тенденция ассоциирования данных стилистических фактов, служащих средствами передачи фактов иноязычной поэзии, с фактами современности, расценка их с точки зрения действительности в данный момент, и 2) тенденция историко-дифференцирующая — соотнесение определенного факта — не с фактами современности, а с фактами того окружения (национально-литературного, исторического), в котором существует оригинал, расценка с точки зрения привычности или непривычности в известной системе, имеющей знак того или иного литературного имени, с которым связывается представление об определенных формальных признаках. Общая направленность перевода стоит в связи с преобладанием одной из этих двух тенденций.

Перевод есть один из путей, которым осуществляется проникновение одной литературы в другую, влияние ее образцов, и показатель понимания, осмысления произведений чужой литературы, обусловленного и характером развития данной национальной литературы. Перевод есть произведение, требующее рассмотрения в двух

плоскостях — в плоскости литературы того языка, на который сделан перевод, и в плоскости литературы оригинала, т.е. в их взаимном соотношении; это — произведение, с одной стороны, принадлежащее той литературе, которой ассимилирован образец, лежащее в пределах ее эволюционного ряда и этим рядом обусловленное, с другой же стороны, принципиально обусловленное образцом, лежащим в пределах иной литературы, иного ряда фактов, т.е. является результатом действия двух факторов — непосредственного генезиса (действие оригинала) и традиции (влияние литературного окружения, условий родной литературы); борьбой этих двух факторов, кончающейся или победой одного из них или каким-то компромиссом — является перевод.

Непосредственному генезису — действию оригинала, долженствующего быть перенесенным на иную языковую и литературную почву, противостоит литературная личность переводчика, его индивидуальная стилистическая манера, обусловленная традицией и склонная так или иначе ассимилировать своей системе средств художественного выражения переводимый материал. Одним из требований Гумилева к переводчику было требование „забыть свою личность, думая лишь о личности автора“ — требование перевода неподписного, как идеала. Не стоит решать вопрос, осуществимо ли это требование. Как бы то ни было, те переводы, которые мы знаем и которые принадлежат крупным нашим поэтам и свою ценность имеют — переводы в полной мере подписные: личность переводчика остается в полной силе и оказывается зачастую неподатливою по отношению к оригиналу, оставляя свой очень отчетливый знак на переводе. Отказа от изучения этой личности, отрицания ее значения в поэтике перевода быть не может.

В заключение отмечу, что все же, несомненно, от определенных единств и единиц оригинала тянутся какие-то нити к переводному произведению, к единствам и единицам, тоже определенно намечаемым; эти нити могут быть прослежены; некоторые же элементы в переводе оказываются как бы ни с чем в оригинале несвязанными.

Задача теории переводов и есть изучение этой системы протянутых и непротянутых нитей, выяснение, почему протянуты те или иные нити и как обусловлена эта система соотношением двух литературных рядов, двух систем литературных фактов и всей совокупностью сложных и многообразных условий, определивших развитие их.

Декабрь. 1925.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. Жирмунский. — Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии	5
Б. Ларин. — Учение о символе в индийской поэтике	29
К. Шимкевич. — Роль уподобления в строении лирической темы .	41
Б. Томашевский. — Французская мелодрама начала XIX века . . .	55
Лидия Гинзбург. — Из литературной истории Бенедиктова . . .	83
Андрей Фэдоров. — Проблема стихотворного перевода	104
