

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

**ХРЕСТОМАТИЯ
ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Пособие

Гродно
ГрГУ им. Я.Купалы
2014

УДК 82.0(075)
ББК 83
Х91

Составители:

Егоров И. В., кандидат филологических наук, доцент;
Смирнов А. С., кандидат филологических наук, доцент.

Рецензенты:

Андреев А. Н., доктор филологических наук, профессор;
Казакова Т. П., кандидат филологических наук, доцент.

Х91 **Хрестоматия по теории литературы : пособ. / сост.: И. В. Егоров, А. С. Смирнов. – Гродно : ГрГУ, 2014. – 371 с.**
ISBN 978-985-515-797-8

Совокупность фрагментов теоретико-литературных, философских и культурологических исследований позволяет составить целостное представление о наиболее существенных понятиях теории литературы в разнородности точек зрения на них и обеспечивает минимально необходимую источниковедческую базу изучения дисциплины. Включенные в хрестоматию работы помогают в общих чертах представить эволюцию взглядов на сущность литературно-художественного творчества от начала его теоретического осмысления до ближайшего к нам времени. Рекомендовано УМО в сфере высшего образования Республики Беларусь по гуманитарному образованию для студентов специальностей «Белорусская филология», «Русская филология».

УДК 82.0(075)
ББК 83

© Егоров И. В., Смирнов А. С., составление, 2014
© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купаль», 2014

ISBN 978-985-515-797-8

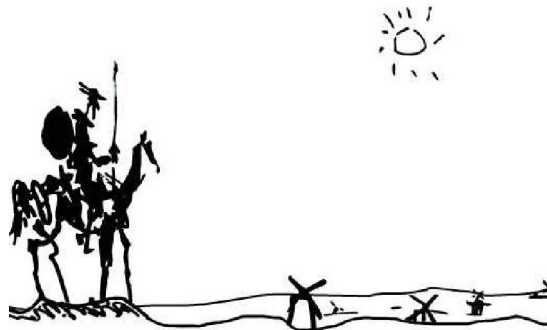
ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Издание адресовано студентам разных специальностей филологического профиля, изучающим курс теории литературы. Совокупность фрагментов использованных в хрестоматии философских, культурологических и теоретико-литературных исследований, разумеется, не претендует на исчерпывающую полноту при освещении литературоведческих категорий, однако, на наш взгляд, вполне позволяет составить целостное представление о наиболее существенных понятиях теории литературы в разнородности точек зрения на них.

Круг отраженных в хрестоматии разделов теории литературы, труд по освещению которых чужими устами взяли на себя ее составители, обеспечивает минимально необходимую источниковедческую научную базу изучения дисциплины. Для закрепления понимания материала все разделы хрестоматии завершаются вопросами для самопроверки и заданиями, предполагающими развитие у студентов аналитического подхода при изучении источников.

Мы также надеемся, что включенные в хрестоматию работы позволили хотя бы в общих чертах представить эволюцию взглядов на сущность литературно-художественного творчества от начала его теоретического осмысления до ближайшего к нам времени. Стремясь к достижению основных целей хрестоматии, при обработке источников составители также старались, по возможности, сохранить в каждом случае исследовательскую индивидуальность авторов использованных работ.

Ведущая роль в разработке концепции данной хрестоматии, в отборе и композиции текстов принадлежит ЕГОРОВУ ИГОРЮ ВЯЧЕСЛАВОВИЧУ, светлой памяти которого посвящается издание.



ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА



ПЛАТОН 📖 ГОСУДАРСТВО

Текст печатается по изданию: Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 389–399.

Ее <поэзию. – *Сост.*> никоим образом нельзя допускать, поскольку она подражательна. (...)

Возьмем... какое... угодно множество. Например, кроватей и столов на свете множество...(…)

Но идей этих предметов только две – одна для кровати и одна для стола. (...) Мастер изготавливает ту или иную вещь, всматриваясь в ее идею: один делает кровати, другой столы,.. но никто из мастеров не создает самое идею. (...)

Но...назовешь ли ты мастером еще и такого человека,.. кто создает все, что делает в отдельности каждый из ремесленников?.. Тот самый мастер не только способен изготавливать разные вещи, но он творит все, что произрастает на земле, производит на свет все живые существа, в том числе и самого себя, а вдобавок землю, небо, богов и все, что на небе, а также все, что под землей, в Аиде. (...)

Это нетрудное дело, и выполняется оно часто и быстро. Если тебе хочется поскорее, возьми зеркало и води им в разные стороны – сейчас же у тебя получится и Солнце, и все, что на небе, и земля, и ты сам, и остальные живые существа, а также предметы, растения и все, о чем шла речь.

– Да, но все это будет одна лишь видимость, а не подлинно сущие вещи.

– Прекрасно. Ты должным образом приступаешь к этому рассуждению. К числу таких мастеров относится, думаю я, и живописец?.. <Хотя> ты скажешь, что он не на самом деле производит то, что производит, хотя в некотором роде и живописец производит кровать...

– Да, но у него это только видимость.

– А что же плотник?.. он производит не идею [кровати] – она-то... и была бы кроватью, как таковой, – а только некую кровать?

– Раз он делает не то, что есть, он не сделает подлинно сущего; он сделает только подобное, но не само существую-

щее. И если бы кто признал изделие плотника или любого другого ремесленника совершенной сущностью, он едва ли был бы прав. (...) Его изделие будет каким-то смутным подобием подлинника. (...)

Эти самые кровати бывают тройкими: одна существует в самой природе, и ее мы признали бы... произведением бога. (...) Другая – это произведение плотника. (...) Третья – произведение живописца... Живописец, плотник, бог – вот три создателя этих трех видов кровати. (...)

– Он <живописец. – *Сост.*> подражатель творениям мастеров.

– Хорошо. Значит, подражателем ты называешь того, кто порождает произведения, стоящие на третьем месте от сущности? Значит, таким будет и творец трагедий: раз он подражатель, он, естественно, стоит на третьем месте... от истины; точно так же и все остальные подражатели. (...) Какую задачу ставит перед собой каждый раз живопись? Стремится ли она воспроизвести действительное бытие или только кажимость? Иначе говоря, живопись – это воспроизведение призраков или действительности?

– Призраков.

– Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то, сдаётся мне, оно и может воспроизводить все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение. (...) Следует рассмотреть, обманывались ли люди, встречая этих подражателей, замечали ли они, глядя на их творения, что такие вещи втрое отстоят от подлинного бытия и легко выполнимы для того, кто не знает истины: ведь тут творят призраки, а не подлинно сущее. Или, может быть, люди правы, и хорошие поэты в самом деле знают то, о чем, по мнению большинства, они так хорошо говорят. (...) Если бы кто-нибудь был в состоянии творить... и подлинник, и его подобие, – думаешь ли ты, что такой человек старательно стал бы делать одни подобию и считал бы это лучшим и самым главным в своей жизни?.. Если бы он поистине был сведущ в том, чему подражает, тогда, думаю я, все его усилия были бы направлены на созидание, а не на подражание. (...)

Обо всем прочем мы не потребуем отчета у Гомера или у кого-либо еще из поэтов; мы не спросим их, были ли они врачами или только подражателями языку врачей. И существует ли на свете предание, чтобы хоть один из поэтов... вернул кому-то здоровье,.. или чтобы поэт оставил по себе учеников по части врачевания..? Не станем мы их спрашивать и о разных других искусствах – оставим это в покое. Но когда Гомер пытается

говорить о самом великом и прекрасном – о войнах, о руководстве военными действиями, об управлении государствами, о воспитании людей, – тогда мы вправе полюбопытствовать и задать ему такой вопрос: «Дорогой Гомер, если ты в смысле совершенства стоишь не на третьем месте от подлинного, если ты творишь не только подобие, что было бы, по нашему определению, лишь подражанием, то, занимая второе место, ты был бы в состоянии знать, какие занятия делают людей лучше или хуже в частном или общественном обиходе: вот ты и скажи нам, какое из государств получило благодаря тебе лучшее устройство, подобно тому как это было с Лакедемоном благодаря Ликургу..? Какое государство признает тебя своим благим законодателем, которому оно всем обязано?.. Упоминается ли хоть какая-нибудь война во времена Гомера, удачная потому, что он был военачальником или советчиком?.. А рассказывают ли о разных замысловатых изобретениях – в искусствах или других родах деятельности, – где Гомер выказал бы себя искусным на деле, как люди передают о милетце Фалесе..?.. Быть может,.. Гомер... руководил чьим-либо воспитанием и эти люди ценили общение с ним..? (...) Если бы Гомер действительно был в состоянии воспитывать людей и делать их лучшими, руководствуясь в этом деле знанием, а не подражанием, неужели он не приобрел бы множества приверженцев, не почитался бы и не ценился ими?... Неужели же Гомеру, если бы он был способен содействовать человеческой добродетели, да и Гесиоду люди предоставили бы вести жизнь бродячих певцов, а не дорожили бы ими больше, чем золотом..?

Так не установим ли мы, что все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются? Это как в только что приведенном нами примере: живописец нарисует сапожника, который покажется настоящим сапожником, а между тем этот живописец ничего не смыслит в сапожном деле; да и зрители его картины тоже – они судят лишь по краскам и очертаниям... То же самое, думаю я, мы скажем и о поэте: с помощью слов и различных выражений он передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь подражать... (...) Тот, кто творит призраки, – подражатель,.. нисколько не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость. (...)

...Относительно достоинства и недостатков одного и того же предмета создатель его приобретет правильное представление, общаясь с человеком сведущим и волей-неволей выслушивая его указания... Относительно достоинств и недостатков

тех предметов, которые он изображает, у подражателя не будет ни знания, ни правильного мнения... Он все-таки будет изображать предметы, хотя ни об одном из них не будет знать, в каком отношении он хорош или плох. Поэтому, естественно, он изображает прекрасным то, что кажется таким невежественному большинству... О том предмете, который он изображает, подражатель не знает ничего стоящего; его творчество – просто забава, а не серьезное занятие. А кто причастен к трагической поэзии – будь то ямбические или эпические стихи, – все они подражатели по преимуществу. (...)

...Живопись – и вообще подражательное искусство – творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно. (...)

АРИСТОТЕЛЬ **ПОЭТИКА**

Текст печатается по изданию: Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 646–678.

...Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, – все это в целом не что иное, как подражания; различаются же они между собою трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами.

Подобно тому, как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами (иные благодаря искусству, а иные – навыку), а другие [пользуясь] голосом, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, [пользуясь] ритмом, словом и гармонией или раздельно, или вместе. (...)

Но есть, [наконец], и такие [искусства], которые пользуются всеми названными [средствами], т. е. ритмом, напевом и метром, – таковы сочинение дифирамбов и номов, трагедия и комедия. (...)

Есть еще и третье различие в этой области: каким способом совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных.

Таковы-то эти три различия в способе подражания, как было сказано вначале: чем [подражать], чему и как. (...)

Из сказанного ясно и то, что задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то; это и стремится [показать] поэзия. (...)

Что в комедии это так, уже не вызывает сомнений: [здесь поэты], составив сказание по [законам] вероятности, дают [действующим лицам] произвольные имена, а не пишут, как ямбографы, [карикатуры] на отдельных лиц. В трагедиях же придерживаются имен, действительно бывших, ибо убедительно бывает [только] возможное, а мы сомневаемся в возможности того, чего не было, и воочию видим возможность того, что было: ведь будь оно невозможно, его бы и не было. Да и в некоторых трагедиях бывает одно-два имени известных, а прочие вымышлены... Следовательно, не нужно во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями, вокруг которых строятся трагедии. Да и смешно за этим гнаться, потому что [даже] известное известно лишь немногим, а успех имеет одинаковый у всех.

Итак, отсюда ясно, что сочинитель должен быть сочинителем не столько стихов, сколько сказаний: ведь сочинитель он постольку, поскольку подражает, а подражает он действиям. Впрочем, даже если ему придется сочинять [действительно] случившееся, он все же останется сочинителем, ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их сочинителем.

В характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимого, или вероятного, так чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности и чтобы то-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятности. (...)

Складывая сказания и выражая их в словах, следует как можно [живее] представлять их перед глазами: тогда [поэт], словно сам присутствуя при событиях, увидит их всего яснее и

сможет приискать все уместное и никак не упустит никаких противоречий... Даже жесты должны, сколько возможно, помогать выражению; более всего доверия вызывают те поэты, у которых одна природа в страстях [с выводимыми лицами]: неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется, и приводит в гнев тот, кто сам сердится. Поэтому поэзия – удел человека или одаренного, или одержимого: первые способны к [душевной] гибкости, а вторые – к иступлению. (...)

В трагедии невозможно подражать многим частям [действия], совершающимся одновременно, а можно только той части, которую [представляет] сцена и [ведут] актеры; в эпосе же, так как это рассказ, можно сочинять многие части совершающимся одновременно, и от них-то (если только они уместны) разрастается объем поэмы. И это дает ей преимущество в великолепии, в переменчивом [воздействии] на слушателя и в разнообразии вводимых вставок, а ведь в трагедиях приводит к провалу именно скоро пресыщающее однообразие. (...)

[Вообще] невозможное, но вероятное (eicota) следует предпочитать возможному, но неубедительному (arithana). (...)

Что же касается возражений [против поэзии] и опровержений их, то из следующего рассмотрения станет ясно, скольких и каких родов они бывают. Так как поэт есть подражатель (подобно живописцу или иному делателю изображения), то он всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть. (...)

Вообще же невозможное (adynaton) в поэзии следует сводить или к тому, что лучше [действительности], или к тому, что думают [о ней], ибо в поэзии предпочтительнее невозможное, но убедительное возможному, но неубедительному. (...)

Д. ДИДРО
 ПАРАДОКС ОБ АКТЁРЕ

Текст печатается по изданию: Дидро, Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. – М.: Худ. лит., 1980.

Первый. Если б актер был чувствителен,.. мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы: после первого появления на сцене под именем Августа, Цинны, Орос-

мана, Агамемнона, Магомета он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями... (...)

...Актёр, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, – будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен... Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств. (...)

...Актёр долго прислушивается к самому себе; он слушает себя и в тот момент, когда волнует нас, и весь его талант состоит не в том, чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно изобразить внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись... Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства – все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние, которое актёр помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения... (...)

...Перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты – и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище... Неужели вы думаете, что сцены из Корнеля, Расина, Вольтера, даже Шекспира можно исполнять обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают дома, сидя у камелька? Нет, так же нельзя, как и рассказать вашу семейную историю с театральным пафосом и театральной дикцией. (...)

Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, – изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актёр на улице и актёр на сцене – люди настолько различные, что их с трудом можно узнать. (...)

Несчастливая женщина, поистине несчастная, плачет, и она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь черта, ее уродующая, смешит вас, свойственные ей интонации режут вам слух и раздражают вас; из-за какого-нибудь привычного ей движения скорбь ее вам кажется низменной и отталкивающей, ибо

почти все чрезмерные страсти выражаются гримасами, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий актер избегает... Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер подобно древнему гладиатору, не умирают так, как умирают в постели, – чтобы нам понравиться, они должны изображать смерть по-другому, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого.

Это не значит, что подлинной природе не присущи возвышенные моменты, но я думаю, что уловить и сохранить их величие дано лишь тому, кто сумеет предвосхитить их силой воображения или таланта и передать их хладнокровно. (...)

Второй. Но если в толпе, привлеченной на улице какой-нибудь катастрофой, каждый на свой лад начнет внезапно проявлять свою природную чувствительность, то люди, не сговариваясь, создадут чудесное зрелище, тысячи драгоценных образцов для скульптуры, живописи, музыки, поэзии.

Первый. Верно. Но выдержит ли это зрелище сравнение с тем, что получится в результате хорошо продуманной согласованности и той гармонии, которую придаст ему художник, перенеся его с улицы на сцену или на полотно? Если вы так полагаете, то в чем же тогда, возражу я, хваленая магия искусства, раз она способна лишь портить то, что грубая природа и случайное сочетание событий сделали лучше нее? Вы отрицаете, что искусство украшает природу? Разве не приходилось вам, восхищаясь женщиной, говорить, что она прекрасна, как Мадонна Рафаэля? Не восклицали ли вы, глядя на прекрасный пейзаж, что он романтичен? К тому же вы говорите о чем-то реальном, а я о подражании; вы говорите о мимолетном жизненном явлении, я же говорю о произведении искусства, обдуманном, последовательно выполненном, имеющем свое развитие и длительность. Возьмите любого из ваших актеров, заставьте их варьировать уличную сцену, как это делают и на театре,.. дайте волю их собственным движениям, пусть они сами распоряжаются своими действиями – и увидите, какая получится невероятная разноголосица. Чтобы избежать этого недостатка, вы заставите их репетировать вместе. Прощай тогда естественная чувствительность! И тем лучше.

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. (...)

...Образы страстей на театре не являются правдивыми образами – это лишь преувеличенные портреты, огромные кари-

катуры, подчиненные известным правилам и условностям... В чем же состоит истинный талант? В том, чтобы хорошо изучить внешние проявления чужой души, чтобы обратиться к чувствам тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит все в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас. И что нам до того, чувствует актер или не чувствует, раз мы все равно этого не знаем.

Величайший актер – тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа. (...)

В. Ф. АСМУС

В ЗАЩИТУ ВЫМЫСЛА

Текст печатается по изданию: Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. – М.: Искусство, 1968.

...Одна из виднейших литературных групп... выступила недавно против вымысла как категории литературной работы. Эта группа – ЛЕФ. (...)

...Лефовская пропаганда факта сводится к *двум* моментам: во-первых, изучая современное состояние искусства, лефы во всех его областях открывают тенденцию к замене методов *художественного оформления* замысла методами точной, объективной *фиксации реальных фактов*; во-вторых, эту констатируемую ими в искусстве тенденцию лефы превращают в *норму*, в формальный принцип или критерий оценки художественной работы, рассматривая фиксацию факта как единственно передовую форму деятельности, возможную для современного революционного мастера. (...)

Из тенденции современного искусства к воспроизведению факта, из интереса к реальным вещам и событиям лефы выводят *норму*, которой обязан руководиться передовой мастер современной эпохи. Норма эта – в предельно точном изображении или, точнее, *фиксации факта*. Лефы настойчиво подчеркивают, что современный культурный потребитель не просто любит показ фактов, но настойчиво требует *абсолютно точной их передачи* – без какого бы то ни было изменения или деформации их голой, первозданной сути. (...)

...Под «фиксацией факта» лефы понимают буквально и точно воспроизведение предмета, явления или события во всей его непосредственной реальности. (...)

Отсюда же, из этого своеобразного «наивного реализма» лефовской «гносеологии», – характерное для лефов отрицание вымысла как художественной категории. (...)

Но... что такое этот «факт как таковой», «жизнь как она есть» и прочее? (...)

В условиях человеческой практики «фиксировать факт» вовсе не значит «подать этот факт так, как он есть». Будучи конкретным практическим действием, всякая «фиксация факта» предполагает не только голую наличность совершающегося, голую данность, но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для отграничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое диалектически связано... Где речь идет о практике – а искусство, в том числе и лефовское, есть один из видов практики, – там во *всякое* время, со *всех* сторон, со *всех* точек зрения «факт» есть результат сложной системы опосредования предметной действительности.

Скажем сильнее. Адекватное воспроизведение факта невозможно не только в области искусства. Такое воспроизведение неосуществимо даже в науке... Для *химика* вода – H_2O , и это понятие – объективно правильное, точное – все же не вполне адекватно, то есть не исчерпывает *всего* содержания объекта. В этом понятии фиксируются только те стороны предмета, которые являются объектами *химического* анализа. Другие не менее объективные и важные стороны и качества этого предмета, например физические, химиком игнорируются. Наоборот, для *физика* вода – жидкость, которая при 0° замерзает, при 4° имеет наибольшую плотность, при 100° кипит... В этом понятии, столь же объективном и точном, как и первое, опущены *химические* свойства, для физика несущественные. Каждое из этих двух понятий, будучи объективно истинным отражением *некоторых* сторон и *некоторых* связей своего объекта, с ним целиком, однако, не совпадает. (...)

...Вымысел есть одна из важнейших форм или категорий человеческой мысли, притом не только художественной, но и научной... Такого вымысла, который был бы абсолютным продуктом «творческой фантазии», нет и вообще быть не может. Самый отчаянный фантаст и визионер не «творит» свои образы, но слагает их, комбинирует, синтезирует из реальных данных и реальных элементов опыта. Поэтому в самом безумном и нелепом представлении всегда можно найти какой-то пусть ничтожный, но все же реальный эквивалент. (...)

...В целом ряде своих форм вымысел выступает... как одно из важнейших орудий познающей мысли.

...Цель познания – уразумение истины предмета, установление связей, отношений и закономерностей... *Законы, управляющие движением и жизнью природы и общества, не просто вписаны в наши непосредственные ощущения.* Законы эти – целый мир, подлежащий еще открытию и узнаванию. К этому процессу открытия и относится деятельность вымысла. (...)

...Опираясь на опыт, на предыдущее знание, наша мысль все же должна *вообразить, придумать*, какие решения задачи здесь вообще возможны, с тем чтобы, испытав и проверив на деле каждую из представившихся возможностей, решить вопрос в пользу той, которая оправдывает себя во всесторонней практике познания. (...)

...Охаянная лефами категория вымысла... есть одна из важнейших форм деятельности мысли. *Диалектическая функция этой формы состоит в том, что вымыслом непрерывно конструируются различные варианты мыслимых или возможных отношений бытия.* (...)

Возьмем для примера *метафору*. Метафора – одна из наиболее важных, распространенных и всеобщих форм художественной фикции,.. ибо в каждой хорошо построенной метафоре мы непременно найдем «различие», «неадекватность», «несходство» между соотносимыми, сопоставляемыми в метафоре явлениями или сферами бытия. Падение «фонтана» в стихотворении Тютчева не просто тождественно порыву и падению познающей мысли: мысль не фонтан, фонтан не мысль. Более того. Чтобы метафора интенсивно работала, прямо-таки необходимо *отчетливое*, резкое сознание этой неадекватности. (...)

С другой стороны, чтобы метафора имела смысл, необходимо, чтобы ощущалось не только *различие*, но и *сходство* между сближаемыми в ней компонентами. Если бы между стремлением и падением познающей мысли и ниспадением преломленной на высоте струи водомета не было ничего общего, никакого мыслимого в наглядном представлении сходства, то не могла бы состояться сама метафора. (...)

Всякая удачная метафора есть реализация диалектического отношения. Но для того чтобы диалектическое содержание метафоры – единство в различии и различие в единстве – действительно ощущалось, оба члена или компонента метафоры должны сознаваться как соотнесенные друг с другом и полюсы *различия* и центры *сходства*. Вот тут-то вновь и вступает на сцену вымысел. Именно «игра» вымысла, сближающего, приводящего друг к другу явления, взятые, казалось, из самых различных, отдаленных друг от друга областей бытия, создает не-

обходимое диалектическое напряжение и противоречие мысли... Без вымысла, без несходства наличное в явлении сходство не ощущалось бы так интенсивно в качестве сходства.

Мы остановились для простоты на *метафоре*. Но сказанное можно было распространить и на другие формы поэтической мысли. Везде мы найдем следы работы вымысла, и везде вымысел работает, повышая диалектическое отношение противоречия: различия и тождества в «воображаемом» бытии, то есть в бытии, мыслимом под категорией возможности. (...)

В. В. ВЕРЕСАЕВ

ОБ АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ ПУШКИНА

Текст печатается по изданию: Вересаев, В. В. Загадочный Пушкин / В. В. Вересаев. – М.: Республика, 1996. – С. 198–231.

...В стихотворении «Городок» пятнадцатилетний Пушкин, три года уже безвыездно живший в Царском Селе в своей лицейской комнате № 14, рассказывает, будто бы «два года все кружился» в Петербурге, «зевая, веселился в театре, на пирах», а теперь переехал в маленький городок, «нанял светлый дом – с диваном, с камельком, – три комнатки простые...» и т. д. В послании к сестре (1814) Пушкин описывает обстановку своей лицейской комнаты: «стул ветхий, необитый и шаткая постель, сосуд, водой налитый, соломенна свирель...» Между тем обстановка комнат лицейских воспитанников была очень хорошая. «Мебель, – пишет историк Царскосельского лицея И. Селезнев, – была изготовлена вновь; она состояла: на каждого воспитанника из классного стола (конторки), комода и железной полированной с медными украшениями кровати, обтянутой парусиной. На ней был один матрац с бумазейным одеялом» и т. д.

В послании к Юдину Пушкин пишет:

Не лучше ли в деревне дальней
Вдали столиц, забот и грома
Укрыться в мирном уголке?
О, если бы когда-нибудь
Сбылись поэта сновиденья!
Ужель отрад уединенья
Ему вкушать не суждено?

В послании к В. Л. Пушкину (1817) поэт славит «уединенье и свободу», в 1818 г., вслед за Арно, воспевает блаженство «уединения» и т. д.

Но в то время Пушкин в действительности вовсе не любил уединения. В 1814 году в стихотворении «Mon portrait» он пишет: «Je haïs la solitude»¹. В 1816 г. он пишет кн. П. А. Вяземскому: «Уверяю вас, что уединение в самом деле вещь очень глупая, назло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы влюблены в безмолвие и тишину». В отрывочной записи 19 ноября 1824 г. Пушкин вспоминает, как по выходе из лица приехал в Михайловское и как скоро оно ему надоело. «Я люблю, — пишет он, — и доныне люблю шум и толпу».

В приведенном сейчас письме к Вяземскому Пушкин подсмеивается над поэтами (и собою в их числе), притворно воспевающими уединение, к которому в действительности они совершенно равнодушны. И в дальнейшем, не раз и не два, и в шуточной, и в серьезной форме, Пушкин усиленно подчеркивает это несоответствие реальной личности поэта и реальных его переживаний с переживаниями, выражаемыми в его творчестве.

Угодник Бахуса, я трезвый меж друзьями,
Бывало, пел вино водяными стихами, —

говорит он в послании к А. А. Шишкову. И пел он его не раз. Если судить по лицейским стихам Пушкина, пуншечные чаши, пенные стаканы, вино золотое — все это были вещи, весьма обычные для лицеистов. Между тем, как пишет В. П. Гаевский, «пирюшки, описанные Пушкиным, кроме разве одной, рассказанной в «Записках» Пущина и из-за которой переполошилось все начальство, происходили только в воображении поэта».

Переходим к Пушкину уже созревшему.

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дара тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.
Твоя серебряная пыль
Меня кропит росой холодной:
Ах, лейся, лейся, ключ отрадней!
Журчи, журчи свою мне былль...

Так описывает Пушкин свое посещение фонтана Бахчисарайского дворца. А вот как описывает он это же посещение в письме к Дельвигу (в декабре 1824 г.): «Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором он истлевает».

¹«Уединение я ненавижу» (фр.).

В то же время, перед этим же фонтаном, Пушкин пережил поэтические и грустные воспоминания о своей таинственной неудачной любви.

Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом все тихо, все уныло,
Все изменилось... *Но не тем*
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью.
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!
Чью тень, о други, видел я?..

Так рассказывает Пушкин в поэме своей «Бахчисарайский фонтан». А вот как рассказывает он о переживаниях своих перед фонтаном в выше цитированном письме к Дельвигу: «В Бахчисарай приехал я больной... NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище;

...но не тем
В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила». С отмеченною уже насмешкою над несовпадением поэзии с действительностью Пушкин намеренно цитирует свой стих, в котором рассказывал о переживаниях своих в ханском дворце, но теперь, вместо летучей тени поэтической девы, вдруг – «лихорадка меня мучила». (...)

В июле 1825 года Пушкиным написано знаменитое стихотворение к А. П. Керн «Я помню чудное мгновенье». В 1819 году Пушкин встретился с госпожою Керн в Петербурге у Олениных. Вторично он увиделся с нею в Тригорском, в 1825 году. В стихотворении своем Пушкин вспоминает, как при первом знакомстве госпожа Керн явилась перед ним подобно гению чистой красоты, как он долго носил в душе милый ее образ, как постепенно забыл его и стал жить без божества, без вдохновенья. Теперь он опять увидел ее – и в сердце воскресли вновь

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Жутко подумать, сколько остроумнейших и глубокомысленнейших исследований было бы написано на тему об облагораживающем влиянии госпожи Керн на творчество Пушкина, сколько следов этого влияния найдено было бы в разнообразнейших произведениях Пушкина, если бы насчет этого

стихотворения до нас не дошло ничего, кроме вышесказанного. Но мы имеем письма Пушкина к госпоже Керн, имеем воспоминания самой госпожи Керн, имеем дневник Алексея Вульфа. Мы доподлинно знаем, что увлечение Пушкина госпожой Керн носило чисто чувственный характер, – может быть, наиболее страстно чувственный характер из всех нам известных увлечений Пушкина. И до встречи с нею в Тригорском, в письмах к ее сожителю Родзянке, Пушкин отзывался о госпоже Керн весьма игриво, и после встречи писал ей письма самого домогательно-страстного характера, и в письмах к друзьям называл ее «вавилонско блудницею». Если требовать от поэта биографической правды поэтических признаний, то нужно сказать, что Пушкин в данном случае поступал весьма бессовестно и пытался надуть своих будущих биографов самым бесцеремонным образом. Но требовать этого от поэта мы не имеем никакого права: был какой-нибудь один короткий миг, когда пикантная, легкодоступная барынька вдруг была воспринята душою поэта, как гений чистой красоты, и поэт художественно оправдан, и совершенно бесплодным делом будут заниматься биографы, пытаясь выяснить, где именно и когда воскрешала г-жа Керн в сердце Пушкина божество, жизнь и вдохновение. (...)

Любимое прозвание, которое ему (Пушкину. – *Сост.*) давали и при жизни, и после смерти, было – Протей. Это был, действительно, Протей, постоянно менявший свой вид, наслаждавшийся художественным переживанием разнообразнейших, часто прямо противоположных настроений. А какой был настоящий, основной вид этого загадочнейшего художественного Протея, – мы этого не знаем и до настоящего времени. (...)

...Пушкин так часто является неавтобиографичным – и в передаче отдельных впечатлений, и в передаче основных своих настроений, и даже в выявлении настоящего своего характера и темперамента, – что пользоваться его поэтическими признаниями для биографических целей можно только после тщательной их проверки имеющимися биографическими данными, и лишь постольку, поскольку эти данные их подтверждают. Иначе говоря, пользоваться ими можно только в качестве иллюстраций, а никак не в качестве самостоятельного биографического материала. Распространенный обычай конструировать настроения и факты жизни Пушкина на основании поэтических его признаний должен быть признан допустимым и совершенно ненаучным.

 **М. И. ЦВЕТАЕВА**
ПУШКИН И ПУГАЧЁВ

Текст печатается по изданию: Цветаева, М. И. Сочинения: в 2 т. / М. И. Цветаева. – Минск: Народная асвета, 1989. – Т. 2. – С. 345–354.

...Пугачева «Капитанской дочки» писал поэт, Пугачева «Истории Пугачевского бунта» – прозаик. Поэтому и не получился один Пугачев.

Как Пугачевым «Капитанской дочки» нельзя не зачароваться – так от Пугачева «Пугачевского бунта» нельзя не отворотиться.

Первый – сплошная благодарность и благородство, на фоне собственных зверств постоянная и непреходящая победа добра. (...)

Что у нас остается от «Капитанской дочки»? Его – пощада. Казни, грабежи, пожары? Точно Пугачев и черным-то дан только для того, чтобы лучше, чище дать его белым.

Предположим,.. что читатель «Капитанскую дочку» прочел – первой. Что он ждет от «Истории Пугачевского бунта»? Такого же Пугачева, еще такого же Пугачева, то есть его доброты, широты, пощады, буйств – и своей любви.

А вот что он с первых страниц повествования и пугачевщины – получает:

«...Между тем за крепостью уже ставили виселицу, перед ней сидел Пугачев, принимая присягу жителей и гарнизона. К нему привели Харлова (коменданта крепости. – М. Ц.), обезумевшего от ран и истекающего кровью. Глаз, вышибенный копьем, висел у него на щеке. Пугачев велел его казнить».

(Велел казнить и Миронова, но у того глаз не висел на щеке. Тошнотворность деталей.)

День спустя Пугачев взял очередную крепость Татищеву с комендантом Елагиным.

«С Елагина, человека тучного, содрали кожу: злодеи вынули из него сало и мазали им свои раны».

(В «Капитанской дочке» ни с кого кожу не сдирали и ничьим салом своих ран не мазали. Ибо Пушкин знал, что читателя от такого мазанья – на его героя – стошнило бы.) Дальше, в строку:

«Жену его изрубили. Дочь их, накануне овдовевшая Харлова, приведена была к победителю, распорядившемуся казнию ее родителей. Пугачев поражен был ее красотой и взял несчастную к себе в наложницы, пощадив для нее ее семилетнего брата».

Пощада – малая и поступок чисто злодейский, да и злодейство – житейское: заводделев – помиловал, на свою потребу помиловал. И мгновенный рипост: «*Наш* Пугачев так бы не

поступил, *наш* Пугачев, влюбившись, отпустил бы на все четыре стороны – руки не коснувшись».

...Именно не полюбив, а завождевел, ибо вдову майора Веловского, которую *не* завождевел, тут же велел удавить.

Но есть этому эпизоду с Харловой (по отцу Елагиной) продолжение – и окончание.

Несколько страниц – не знаю, недель или месяцев – спустя происходит следующее:

«Молодая Харлова имела несчастье привязать к себе Самозванца. Он держал ее в своем лагере под Оренбургом. Она имела право во всякое время входить в его кибитку; по ее просьбе прислал он в Озерную приказ – похоронить тела им повешенных при взятии крепости. Она встревожила подозрения ревнивых злодеев, и Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу. Харлова и семилетний брат ее были расстреляны. Раненые, они сползлись друг с другом и обнялись. Тела их, брошенные в кусты, долго оставались в том же положении».

Все чары в сторону. Мазать свои раны чужим салом, расстреливать семилетнего ребенка, который, истекая кровью, ползет к сестре, – художественное произведение такого не терпит, оно такое извергает. Пушкин, художеством своим, был обречен на *другого* Пугачева. (...)

И непосредственно, строка в строку, до эпизода с Харловой:

«Пугачев в начале своего бунта взял к себе в писаря сержанта Кармицкого, простив его под самой виселицей. Кармицкий сделался вскоре его любимцем. Яицкие казаки при взятии Татищевой удавили его и бросили с камнем на шею в воду. Пугачев о нем осведомился. Он пошел, отвечали ему, к своей любушке вниз по Яику. Пугачев, молча, махнул рукой».

Таков Пугачев в дружбе: в человеческой любви.

Судьба этого Кармицкого – потенциальная судьба самого Гринева: вот что с Гриневым бы произошло, если бы он встретился с Пугачевым не на страницах «Капитанской дочки», а на страницах «Истории Пугачевского бунта».

Пугачев здесь встает моральным трусом – *Lâche* – из-за страха товарищей предающим – им в руки! – любимую женщину, невинного ребенка и любимого друга. (...)

Пугачев из «Истории Пугачевского бунта» встает зверем, а не героем. Но даже и не природным зверем встает, ибо почти все его зверства – страх за жизнь, – а попустителем зверств, слабым до преступности человеком. (...)

Теперь – очная ставка дат: «Капитанская дочка» – 1836 год, «История Пугачевского бунта» – 1834 год.

И наш первый изумленный вопрос: как Пушкин *своего* Пугачева написал – *зная?*

Было бы наоборот, то есть будь «Капитанская дочка» написана первой, было бы естественно: Пушкин сначала своего Пугачева вообразил, а потом – узнал... Но здесь он сначала узнал, а потом вообразил.

Тот же корень, но другое слово: преобразил.

Пушкинский Пугачев есть рипост поэта на исторического Пугачева, рипост лирика на архив: «Да, знаю, знаю, все как было и как все было, знаю, что Пугачев был низок и малодушен, все знаю, но *этого* своего знания – знать не хочу, этому не своему, чужому знанию противопоставляю знание – свое. Я лучше знаю. Я лучше знаю:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман».

Обман. «По сему, что поэт есть творитель, еще не наследует, что он лживец, ибо поэтическое вымышление бывает по разуму так – как вещь *могла и должна была быть*» (Тредьяковский).

Низкими истинами Пушкин был завален, он все отmel, все забыл, прочистил от них голову как сквозняком, ничего не оставил, кроме черных глаз и зарева. (...)

Но что же Пушкина заставило, только что Пугачева отписавши, к Пугачеву вернуться, взять в герои именно Пугачева, опять Пугачева, того Пугачева, о котором он все знал?

Именно, что не все, ибо единственное знание поэта о предмете поэту дается через поэзию, очистительную работу поэзии. (...)

Какой же Пугачев – настоящий? Тот, что из страха отдал на растерзание любимую женщину и невинного младенца, на потопление – любимого друга...

Или тот, что дважды, трижды, семижды простил Гринева и, узнав в толпе, в последний раз ему кивнул? (...)

...Силой поэзии, Пушкин самого малодушного из героев сделал образцом великодушия.

В «Капитанской дочке» Пушкин-историограф побит Пушкиным-поэтом, и последнее слово о Пугачеве в нас навсегда за поэтом. (...)

Дав нам такого Пугачева, чему же поддался сам Пушкин? Вышему, что есть: поэту в себе. Непогрешимому чутью поэта на – пусть не бывшее, но могшее бы быть. Долженствовавшее бы быть...

И сильна же вещь – поэзия, раз все знание всего николаевского архива, саморучное, самоочное знание и изыскание не смогли не только убить, но пригасить в поэте его яснозрения.

Больше скажу: чем больше Пушкин Пугачева знал – другое, чем яснее видел, тем яснее видел – другое. (...)

Тьмы низких истин...

Нет низких истин и высоких обманов, есть только низкие обманы и высокие истины. (...)

К. Г. ЮНГ

 ПСИХОЛОГИЯ И ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Текст печатается по изданию: Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103–118.

(...) Пропасть, которая лежит между первой и второй частями «Фауста», отделяет также психологический тип художественного творчества от визионерского типа. Здесь дело во всех отношениях обстоит иначе: материал, т. е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, – некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность. Значимость и весомость состоят здесь в неимоверном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин; с одной стороны, оно весьма двусмысленного, демонически-гротескного свойства, оно ничего не оставляет от человеческих ценностей и стройных форм – какой-то жуткий клубок извечного хаоса или, говоря словами Ницше, какое-то «оскорбление величества рода человеческого», с другой же стороны, перед нами откровение, высоты и глубины которого человек не может даже представить себе, или красота, выразить которую бессильны любые слова. (...)

Поразительно, что в самом строгом контрасте с материалом психологического творчества над происхождением визионерского материала разлит глубокий мрак – мрак, относительно которого многим хочется верить, что его можно сделать прозрачным. Точнее, люди естественным образом склонны предполагать – сегодня это усилилось под влиянием психологии Фрейда, – что за всей этой то уродливой, то вещей мглой должны стоять какие-то чрезвычайно личные переживания, из которых можно объяснить странное видение хаоса и которые также делают понятным, почему иногда поэт, как кажется, еще и сознательно стремится скрыть происхождение своего пережи-

вания. От этой тенденции истолкования всего один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни, продукте невроза; этот шаг представляется тем менее неправомерным, что визионерскому материалу свойственны некоторые особенности, которые можно встретить также в фантазиях душевнобольных. Равным образом продукт психоза нередко наделен такой весомой значительностью, которая встречается разве что у гения. Отсюда естественным образом возникает искушение рассматривать весь феномен в целом под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимого видения как орудия компенсации и маскировки. Представляется, что этому явлению, обозначаемому мной как «первовидение», предшествовало некоторое переживание личного и интимного характера, переживание, отмеченное печатью «инкомпатибельности», т. е. несовместимости с определенными моральными категориями. Делается предположение, что проблематичное событие было, например, любовным переживанием такого морального или эстетического свойства, что оно оказалось несовместимым или с личностью в целом, или, по меньшей мере, с функцией сознания, по каковой причине Я поэта стремилось целиком или хотя бы в существенных частях вытеснить это переживание и сделать его невидимым («бессознательным»). Для этой цели, согласно такой точке зрения, и мобилизуется весь арсенал патологической фантазии, поскольку же этот порыв представляет собой не дающую удовлетворения попытку компенсации, то он обречен возобновляться вновь и вновь в почти бесконечных рядах творческих продуктов. Именно таким образом будто бы и возникло все непомерное изобилие пугающих, демонических, гротескных и извращенных образов – отчасти же для его сокрытия. (...)

Сведение визионерского переживания к личному опыту делает это переживание чем-то ненастоящим, простой компенсацией. При этом визионерское содержание теряет свой «характер изначальности», «изначальное видение» становится симптомом, и хаос снижается до уровня психической помехи. Объяснение мирно покоится в пределах упорядоченного космоса, относительно которого практический разум никогда не постулировал совершенства. Его неизбежные несовершенства – это аномалии и недуги, которые предполагаются принадлежащими к человеческой природе. Потрясающее прозрение в бездны, лежащие по ту сторону человеческого, оказывается всего-навсего иллюзией, а поэт – обманутым обманщиком. Его изначальное переживание было «человеческим, слишком человеческим», и притом до такой степени, что он даже не способен в этом себе признаться, но вынужден скрывать это от себя.

Весьма важно ясно представить себе эти неизбежные последствия сведения всего на личную историю болезни, ибо в противном случае не видно, куда ведет такой тип объяснений; ведет же он прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта. Последнюю невозможно отрицать. Однако и первая равным образом самостоятельно существует и не может быть просто упразднена подобным «tour de passe-passe»², когда ее превращают в некоторый личный «комплекс». (...)

То, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той «души», которая является матрицей и предпосылкой сознания. По главному закону филогенеза психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденных прародителями ступеней развития. Именно это и происходит с бессознательным: при помрачении сознания – во сне, при душевных недугах и т. п. на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, и притом не только по своей форме, но и по своему смысловому содержанию, так что нередко можно подумать, будто перед нами фрагменты древних тайных учений. При этом часто мифологические мотивы скрыты за современным образным языком, как-то: вместо Зевсова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом – железнодорожная катастрофа, вместо героя, сражающего дракона, – героический тенор из городской оперы, вместо хтонической Матери – толстая торговка овощами, а Плутон, похищающий Прозерпину, заменен опасным шофером. (...)

Каждое время имеет свою односторонность, свои предубеждения и свою душевную жизнь. Временная эпоха подобна индивидуальной душе, она отличается своими особенностями, специфически ограниченными свойствами сознания и поэтому требует компенсации, которая со своей стороны может быть осуществлена коллективным бессознательным лишь таким образом, что какой-нибудь поэт или духовидец выразит все невысказанное содержание времени и осуществит в образе или деянии то, что ожидает неосознанная всеобщая потребность. (...)

...Сущность художественного произведения состоит не в его обремененности чисто персональными особенностями – чем больше оно ими обременено, тем меньше речь может идти об искусстве, – но в том, что оно говорит от имени духа человечества, сердца человечества и обращается к ним. Чисто личное –

² игра в прятки (фр.).

это для искусства ограниченность, даже порок. «Искусство», которое только лично или хотя бы в основном лично, заслуживает, чтобы на него смотрели как на невроз. Если фрейдовская школа выдвинула мнение, что каждый художник обладает инфантильно-автоэротически ограниченной личностью, то это может иметь силу применительно к художнику как личности, но неприемлемо к нему как творцу. Ибо творец ни автоэротичен, ни гетероэротичен, ни как-либо еще эротичен, но в высочайшей степени объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек. (...)

Д. С. ЛИХАЧЁВ

 **ВНУТРЕННИЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Текст печатается по изданию: Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74–79.

Внутренний мир произведения словесного искусства (литературного или фольклорного) обладает известной художественной цельностью. Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве. (...)

...Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» – и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система.

Конечно, и это очень важно, внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности.

В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ

одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно наполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным» событиями. (...)

В произведениях может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие «психологическую среду», в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии или учебниках психиатрии. (...)

То же следует сказать о социальном устройстве мира художественных произведений... Мир социальных отношений в художественном произведении также требует изучения в своей цельности и независимости.

Можно также изучать мир истории в некоторых литературных произведениях: в летописи, в трагедии классицизма, в исторических романах реалистического направления и т. д. И в этой сфере обнаружатся не только точные или неточные воспроизведения событий реальной истории, но и свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или «беспричинности» событий, – одним словом, свой внутренний мир истории. (...)

Нравственный мир художественных произведений все время меняется с развитием литературы. Попытки оправдать зло, найти в нем объективные причины, рассматривать зло как протест социальный или религиозный характерны для произведений романтического направления (Байрон, Негош, Лермонтов и др.). В классицизме зло и добро как бы стоят над миром и приобретают своеобразную историческую окраску. В реализме нравственные проблемы пронизывают собой быт, выступают в тысячах аспектов, среди которых неуклонно, по мере развития реализма, возрастают аспекты социальные. И т. д.

Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть.

Мир художественного произведения отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно – через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно, в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи. (...)

Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте. Художник, строя свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же свойственной действительности степенью сложности. В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Этот мир по-своему ограниченный. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом, как уже было сказано, создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями.

Литература «переигрывает» действительность. Это «переигрывание» происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или «стиля эпохи». Эти стилеобразующие тенденции делают мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности, несмотря на всю его условную сокращенность. (...)

Вопросы и задания

1. Сравните точки зрения Платона и Аристотеля на миметическую сущность искусства. Почему Аристотель считает, что искусство не уступает философии в способности познания сущности бытия?

2. Как определяет Д. Дидро разницу между правдой в жизни и правдой в искусстве? Как соотносится его точка зрения с позициями Платона и Аристотеля?

3. Рассмотрите аргументацию В. Ф. Асмуса «в защиту вымысла». Определите, к чьей – Платона или Аристотеля – точке зрения близка позиция эстетика и какими аргументами он ее дополняет.

4. Что общего в понимании принципов отношения искусства к действительности у З. Фрейда и К. Г. Юнга? Чем отличаются позиции этих исследователей?

5. Сопоставьте статью Д. С. Лихачева со статьями В. В. Вересаева и М. И. Цветаевой. Определите, что общего в позициях исследователей в понимании художественной правды?

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА



Л. Н. ТОЛСТОЙ 📖 ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

Текст печатается по изданию: Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1951. – Т. 30. – С. 63–67.

Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление.

Как слово, передающее мысли и опыты людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства.

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражение чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство. (...)

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их. (...)

Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами, всякий человек может узнать все то, что в области мысли сделал для него все человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей, и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей ему делается доступно в области

чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям. (...)

...Люди, отрицавшие всякое искусство, очевидно, были не правы, потому что отрицали то, чего нельзя отрицать, – одно из необходимых средств общения, без которого не могло бы жить человечество. (...)

А. А. ПОТЕБНЯ

ИЗ ЗАПИСОК ПО ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ

Текст печатается по изданию: Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – С. 305–320.

...Для приобретения достоинств слога, популярности изложения мало личного старания – необходимы внешние условия. Невозможно стать действительно писателем для детей, для малограмотного народа, для общества, не проверив и не проверяя постоянно понятности и силы своих слов на тех, кому они предназначены. Имея перед собой не действительных слушателей, а лишь воображаемых на основании нескольких предварительных данных, непременно попадешь впросак. Чтобы письменная речь получила легкость и ясность разговорной, нужно, чтобы разговор предшествовал письму и оставался мерилom во время писания. Нужно сначала жить в обществе, чтобы не напрасно писать для него. (...)

Чем сложнее то, что намерены сказать другим, тем явственнее для нас различие и разновременность двух моментов речи: первого, когда обдумываем и говорим для себя, и второго, когда говорим другим. То же различие, только менее ощутительное, и в простейшем слове.

Поэтому можно отдельно рассматривать: 1) действие речи на самого говорящего и 2) действие ее <на> слушающего и понимающего, *понимание*. А так как элементы слова и словесного произведения тождественны, то так же отдельно можно рассматривать и действие словесного (в частности поэтического, вообще художественного) произведения на самого автора и на понимающего. (...)

Понимание происходит следующим образом. Произносится слово «корова», говорящий думает следующее: то, что я вижу, представляется мне рогатым. Таким образом требующее объяснения новое, чисто личное восприятие через посредство представления, признака, общего ему с прежним запасом мысли,

объясняется этим последним. Следующий получает от этого процесса только звуки: «корова», которые будят в нем отношение к комплексу мысли, который он сам объективировал в подобных звуках. Суждение, происходящее в нем при понимании этого слова, таково: «Эти звуки значат нечто, представляемое рогатым». Допустим, что оба они видят предмет, о котором идет речь, и что понимание облегчено жестами, указанием со стороны говорящего. При этом окажется, что чувственное восприятие «корова» в том и другом различны еще более, ибо разница их состава зависит не только от различия прежних восприятий, но и от различия сочетаний, в которые вошли эти восприятия с другими. Общим между говорящим и слушающим, понимающим окажутся только звуки и представление, а в случае затемнения представления (рогатый) – только звуки. Таким образом, «никто не думает при слове именно того самого, что другой». Поэтому «всякое понимание есть вместе непонимание; всякое согласие в мыслях – разногласие». «В душе нет ничего, кроме созданного ее самостоятельностью». Пламя свечи, от которой зажигаются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы. Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего. Думать при слове именно то, что думает другой, значило бы перестать быть самим собою. (...)

Всякое слово, хотя бы и глупое и пустое, есть акт мысли, завершение ее усилия; но акты мыслей – не одинаковой ценности. И чем важнее для кого деятельность мысли, тем более будет он ценить находку подходящего слова. (...)

Если под публикой разумеешь ту часть ее, которая наиболее разборчиво для поэта выражает свое мнение, то есть ближайшую современную ему критику, то писать для нее невозможно, ибо критика, как всякая наука, говорит о свершившемся; она лишь закрепляет сознанием то, что сделано поэтом. Дело другое – учиться у прошедшего.

Всякое крупное поэтическое произведение есть новость, застающая критику и публику врасплох, приводящая ее в изумление и недоумение, нередко в заблуждение, тем большее и более продолжительное, чем крупнее само произведение. Если бы было иначе, то по правилу: «Ты равен постигнутому духу» произведения поэтов не представляли бы для нас ничего поучительного.

«Мы, в сущности, учимся только из тех книг, о которых не в состоянии судить. Автору книги, судить о которой мы можем, следовало бы учиться у нас». (...)

Противоположность свободы, которой ищет и требует поэт, и стеснений, налагаемых жизнью в обществе, есть только частный случай общечеловеческого столкновения прав личности и среды, впрочем, случай, в коем это столкновение наиболее явно. Поэт может настаивать на своем праве потому, что цель его деятельности не может быть определена ни им самим, ни другими заранее. Но ведь и там, где эта цель заранее со стороны определима, вмешательство в самый способ ее достижения портит дело. И извозчик, нанятый до места или на час, хочет, чтобы его не дергали и не мешали править лошаадьми.

Так, чтец читает, конечно, для слушателей, актер играет для зрителей; однако плохи они, если постоянно об этом помнят. (...)

...*Нужно постоянное общение со средою, которую берешься воспроизводить; нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода (уже не только со стороны других. – А. П.), полная свобода воззрений и понятий, и, наконец, нужна образованность, нужно знание!.. Учение – не только свет... – оно также и свобода. Ничто так не освобождает человека, как знание, и нигде так свобода не нужна, как в деле художества, поэзии: недаром даже на казенном языке художества зовутся «вольными» (они зовутся по старой памяти artes liberales. – А. П.)... Может ли человек «схватывать», «уловлять» то, что его окружает, если он связан внутри себя? Пушкин это глубоко чувствовал; недаром в своем бессмертном сонете, в этом сонете, который каждый начинающий писатель должен вытвердить наизусть и помнить, как заповедь, он сказал:*

...дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Отсутствием подобной свободы объясняется, между прочим, и то, почему ни один из славянофилов, несмотря на их несомненные дарования (и образование. – А. П.), не создал никогда ничего живого; ни один из них не сумел снять с себя – хотя на мгновение – своих окрашенных очков. Но самый печальный пример отсутствия истинной свободы, проистекающего из отсутствия истинного знания, представляет нам последнее произведение графа Л. Н. Толстого («Война и мир»), которое в то же время по силе творческого, поэтического дара стоит едва ли не во главе всего, что являлось в европейской литературе с 1840 года. Нет!.. без образования, без свободы в обширнейшем смысле – в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории – немислим истинный художник; без этого воздуха *дышать нельзя*. (...)

О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ
 **О СОБЕСЕДНИКЕ**

Текст печатается по изданию: Мандельштам, О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 2. – С. 145–150.

...Обыкновенно человек, когда имеет что сказать, идет к людям, ищет слушателей; – поэт же наоборот, – бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». Ненормальность очевидна... подозрение в безумии падает на поэта. Люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым братьям. И были бы вправе в ужасе отмахнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так. (...)

...С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный. Предположим, что некто, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю – значит, меня слушают и слушают недаром, не из любезности, а потому, что обязаны), обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое превращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией. В этом отношении он будет похож на «*prêtre Martin*»³ средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее. Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» – психики слушателя. В зависимости от этих пропорций – удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. (...)

У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.

³ Отец Мартин (*фр.*).

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь, — и помог исполнить ей ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает наследного. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение — «читателя в потомстве». Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени. (...)

Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения, — а в поколении есть друзья, — чтобы остановиться на неизвестном, но определенном «читателе». И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким «читателем» — избранным, окликнутым по имени... Почему же не живой конкретный собеседник, не «представитель эпохи», не «друг в поколеньи»? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескровливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть *неожиданное*. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это — властный неколебимый психологический закон. Нельзя достаточно сильно подчеркнуть его значение для поэзии.

Страх перед конкретным собеседником, слушателем из «эпохи», тем самым «другом в поколеньи», настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение — нерв литературы. Поэто-

му для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века. (...)

Да, когда я говорю с кем-нибудь, – я не знаю того, с кем я говорю, и не желаю, не могу желать его знать. Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью. Логика неумолима. Если я знаю того, с кем говорю, – я знаю наперед, как он отнесется к тому, что я скажу – что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей его реальной полноте. Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус сообщительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. (...)

Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. (...)

А. И. БЕЛЕЦКИЙ

ОБ ОДНОЙ ИЗ ОЧЕРЕДНЫХ ЗАДАЧ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ

Текст печатается по изданию: Белецкий, А. И. Избранные труды по теории литературы / А. И. Белецкий. – М.: Наука, 1969.

(...) Конечно, не все, дошедшее до нас в словесной форме, равно достойно стать предметом нашего изучения. Отбор неизбежен, и иного критерия отбора, кроме голоса читателей, у нас нет. Всякие попытки установить эстетическую ценность лите-

ратурного произведения безотносительно к вопросу о восприятии этого произведения пока терпят неудачу. Пора нам признать, что произведение является художественным или нехудожественным, первостепенным или второстепенным лишь в сознании читающих; это они открывают в нем красоту, это они создают его «идею», о которой часто не подозревает пишущий. Но очевидно, что в каждом отдельном случае читательская масса не однородна по своему составу; историк литературы должен всех терпеливо выслушать и не смущаться тем, что вместо простого одноэтажного здания ему придется выстроить, созида историко-литературную схему эпохи, здание в несколько этажей, иногда и с пристройками. (...)

... Совершенно необходима классификация литературных явлений каждой данной эпохи по читательским группам, предъявлявшим спрос на определенные явления; но одного этого мало: необходимо разобраться также и в самих читательских группах – не только с точки зрения их социального значения, но и с точки зрения взаимоотношений этих групп и писателя. Писатель, если даже он является представителем чистейшей лирики, и поет, как поет птица, всегда обращается к какому-то воображаемому собеседнику; этот фиктивный читатель может и не принадлежать к наблюдаемой поэтом среде и даже к современникам; через их головы поэт прозревает его где-то в будущем, как Баратынский: «И как нашел я друга в поколенье, читателя найду в потомстве я». Это известное стихотворение Баратынского недаром один из наших современников-поэтов сравнил с бутылкой, брошенной в море и много лет спустя найденной в прибрежном песке случайным скитальцем. Изучая поэтов, мы редко учитываем этих воображаемых собеседников; а между тем именно они помогли бы нам часто в наших усилиях понять и приемы творчества, и всю поэтику поэта; в каждом художественном произведении, как не раз отмечалось, скрыт более или менее искусно императив; всякая речь всегда имеет в виду воздействие. Для него, для этого собеседника, поэт расточает все обольщения своего искусства: его пытается заинтересовать, убедить или переубедить, привлечь на свою сторону – одним словом, делает все, чтобы из ощущаемой вокруг пустоты вызвать симпатизирующий дух. ... Очень часто читателем, интересующим поэта, является фантастическое лицо, созданное, конечно, из элементов личных и элементов окружающей среды, но все-таки созданное, а не присутствующее в этой среде реально. ... «Ты» Бальмонта никогда не находит адресата... Отсюда и слабая действенность его стихов, мимолетность получаемых

от них впечатлений. У других поэтов мы бы отметили, напротив, страх перед конкретным собеседником, перед его судом и оценкой, и это явление довольно типичное. Оно бросается, например, в глаза при простом чтении Некрасова. Трудно найти другого поэта, так неуверенного в своей поэзии, так старающегося все время доказать кому-то, что он, писатель, действует правильно, что если он не делает большего, то по причинам весьма уважительным и т. д. Выбившись поздно и с трудом на видное место в литературном мире, Некрасов в своей личной лирике долгое время не решается говорить открыто, выступает под маской, более или менее неискусно пытаясь обмануть воображаемого собеседника. Отсюда первоначальные заглавия отдельных пьес: 1846 г. – «В неведомой глуши», «Подражание Лермонтову», «Родина», «Я за то глубоко презираю себя» и другие имеют заголовок «из Ларры», другие стихи выдаются за переводы и подражания из Гейне, даже Шенье и др. Лермонтов, Ларра, Гейне, Шенье, Решетиллов, Валентинов – все это маски, надеваемые Некрасовым страха ради перед собеседником, почему-то заставляющим его трепетать. Кто он? Для Некрасова в 40–50-е годы – это некое собирательное лицо, с отдельными чертами Тургенева, Боткина, Дружинина, Анненкова – идеалист, эстет и сибарит; при всем желании быть самостоятельным Некрасов его боится, и этот страх вызывает бесконечные оговорки насчет того, что борьба мешает быть поэтом, что он сам признает отсутствие творческого начала в своих стихах, самобичевания, самооправдания, не оставляемые в сущности Некрасовым до конца его деятельности. Но с 50-х и 60-х годов рядом с этим собеседником в воображении Некрасова начинает вырисовываться другой, уже воплощенный однажды в фигуре гражданина в известном стихотворении; это тоже строгий критик, но в то же время учитель, указующий путь; опять образ, сотканный из реальных элементов – из образов Чернышевского, Добролюбова, революционной молодежи 60-х годов, Тиртеем которой Некрасову хотелось быть во что бы то ни стало. А за этими двумя собеседниками встает грандиозная фигура третьего, отношения с которым у Некрасова один критик характеризовал как роман; этот третий – народ – образ трогательный и загадочный, гораздо менее реальный, чем предыдущие: тот далекий неизвестный друг, мысль о котором окрыляет музу Некрасова для самых энергических ее взлетов. (...)

Изучение читателя начинается с изучения читателя воображаемого. В одних случаях он покрывается реально существовавшим; это бывает редко, в других этот читатель – «тайный и дальний друг», «правнук просвещенный, сын Феба молодой», «друг истины священной»; в третьих, наконец, это – низкий

невежда и глупец, представитель той толпы, от которой поэт бежит в уединение, чтобы беседовать с самим собой, с потомками, с музыкой. Идея воображаемого собеседника остается и в последнем случае, потому что не только лирики нет без диалога, но без диалога нет творчества вообще.

В. Ф. АСМУС

 **ЧТЕНИЕ КАК ТРУД И ТВОРЧЕСТВО**

Текст печатается по изданию: Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. – М.: Искусство, 1968. – С. 55–68.

(...) Многие безотчетно думают, будто осознание произведения как картины жизни сполна предрешается творческой работой автора. Все, что необходимо для понимания и для оценки героев, сделано уже автором, вмонтировано в художественную ткань вещи. «В самом произведении» даны налицо и нарисованные автором характеры и выраженное или по крайней мере внушаемое автором отношение к ним, сочувственная или разоблачающая их, осуждающая оценка. Читателю остается только «прочитать» произведение. (...)

Распространенность этого взгляда обусловлена тем, что в нем, несомненно, отражается какая-то – и притом важная – грань истины. Взгляд этот – первое, еще несовершенное понимание объективности художественного произведения. Объективность эта существует. Состоит она в том, что текст произведения, или партитура, или пластические формы, или холст с нанесенными на него красками и линиями, бесспорно, намечают или указывают всем воспринимающим направление для работы их собственной мысли, для возникновения чувства, впечатления. В произведении даны не только границы или рамки, внутри которых будет разворачиваться собственная работа воспринимающего, но – хотя бы приблизительно, «пунктиром» – и те «силовые линии», по которым направится его фантазия, память, комбинирующая сила воображения, эстетическая, нравственная и политическая оценка. (...)

Однако как бы властно ни намечалось в самом составе произведения направление, в котором автор склоняет читателя, слушателя, зрителя воспринимать произведение, воображать ему показанное, связывать воспринятое, разделять с автором его чувство и его отношение к изображаемому, – властность эта не может освободить воспринимающего от собственного труда в процессе самого восприятия. (...)

Даже повторяя в какой-то мере путь воображения, чувства, мысли, пройденный при создании произведения автором и «запечатленный» в его жизни, читатель вновь пройдет этот путь в своем восприятии не в точности по авторскому маршруту, а по своему и – что всего важнее – с несколько иным результатом.

Чем сложнее образ (или группа образов), чем многообразнее раскрывается характер героев в длинной серии их поступков и положений, через которые их провел автор, тем неизбежнее и значительнее должны возникать вариации осознания, понимания и оценки у читателя. (...)

...Содержание художественного произведения не переходит – как вода, переливающаяся из кувшина в другой, – из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем – по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя. (...)

...Воспринятое, воссозданное, осмысленное у каждого читателя будет в сравнении с воссозданным и осмысленным другими, вообще говоря, несколько иным, своеобразным. Иногда разность результата становится резко ощутимой, даже поразительной. Частью эта разность может быть обусловлена многообразием путей воспроизведения и осознания, порожденным и порождаемым самим произведением – его богатством, содержательностью, глубиной. Существуют произведения многогранные, как мир, и, как он, неисчерпаемые.

Частью разность результатов чтения может быть обусловлена и множеством уровней способности воспроизведения, доступных различным читателям. Наконец, эта разность может определяться и развитием одного и того же читателя. Между двумя прочтениями одной и той же вещи одним и тем же лицом – в лице этом происходит процесс перемены. Часто эта перемена одновременно есть рост читателя, обогащение емкости, дифференцированности, пронизательности его восприимчивости. Бывают не только неисчерпаемые произведения, но и читатели, неиссякающие в творческой силе воспроизведения и понимания.

Отсюда следует, что творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит не только от состояния и достоинства читателя в тот момент, когда он приступает к чтению вещи, но и от всей духовной биографии меня, читателя. Он зависит от всего моего читательского прошлого: от того, какие произведения, каких авторов, в каком контексте событий личной и общественной жизни я читал в прошлом. Он зависит не только от того, какие литературные произведения я читал, но и от того, какие музыкальные произведения я знаю, какие я видел карти-

ны, статуи, здания, а также от того, с какой степенью внимания, интереса и понимания я их слушал и рассматривал. (...)

Предуказание направления... работы, данное автором в самом произведении, может быть – повторим это – неотразимо повелительным. Но никакая повелительность этих предуказаний не может освободить читателя от работы, которую он должен проделать сам. Только в процессе его собственного творческого труда и только в меру качества этого труда читатель может расслышать властный голос автора, предуказывающий направление самой работы.

Поэтому, не рискуя впасть в парадоксальность, скажем, что, строго говоря, подлинным первым прочтением произведения, подлинным первым прослушиванием симфонии может быть только вторичное их прослушивание. Именно вторичное прочтение может быть таким прочтением, в ходе которого восприятие каждого отдельного кадра уверенно относится читателем и слушателем к целому. Только в этом случае целое уже известно из предшествующего – первого – чтения или слушания.

По той же причине наиболее творческий читатель всегда склонен перечитывать выдающееся художественное произведение. Ему кажется, что он еще не прочитал его ни разу. (...)

А. М. ЛЕВИДОВ

 **АВТОР – ОБРАЗ – ЧИТАТЕЛЬ**

Текст печатается по изданию: Левидов, А. М. Автор – образ – читатель / А. М. Левидов. – Л.: ЛГУ, 1977.

«Вообще скупость в искусстве – прекрасная вещь; мы все очень щедрны и из-за своей щедрости часто «обкрадываем» аудиторию, не даем ей возможности воспринять сущность художественного произведения из-за избытка применяемых нами средств и приемов... Надо всегда доверять слушателю, его фантазии; надо дать ему возможность увидеть образ таким, каким он сложился у него в воображении, не надо назойливо навязывать свое решение». «Думается, что в вопросе эмоциональности чтец не должен доходить до полного, предельного насыщения, давая возможность своему соучастнику-зрителю «доиграть» самому», – говорит Е. И. Тиме. (...)

«– Мне жаль вас, – сказала Верочка, – я вижу искренность вашей любви (Верочка, это еще вовсе не любовь, это смесь разной гадости с разной дрянью, – любовь не то; не всякий тот любит женщину, кому неприятно получить от нее отказ, – любовь вовсе не то, – но Верочка еще не знает этого, и растрогана), вы хотите, чтобы я не давала вам ответа – извольте. Но

предупреждаю вас, что отсрочка ни к чему не поведет: я никогда не дам вам другого ответа, кроме того, какой дала нынче».

Как «сделан» этот отрывок? Реплика Веры Павловны прерывается, и неожиданно для читателя раздается голос автора-комментатора; разъяснение ситуации, без которого можно было бы вполне обойтись, вмонтировано в образовавшуюся «брешь». Цельность художественного восприятия нарушается, эмоциональное воздействие идет на убыль... На эстетику Чернышевского-художника оказали воздействие теория и практика Чернышевского-просветителя. (...)

Чехов разъясняет Суворину: «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус». (...)

Как же, спросит читатель, Чехов говорил, что только правильная постановка вопроса обязательна для художника, а Чернышевский утверждал, что художник «не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями»? Приговор писателя над изображаемыми явлениями выражается *системой образов, отбором ситуаций, логикой* развития действия, *освещением* поведения персонажей и т. д. и т. п.

Решение проблемы объективации действительности обязывает писателя подчинить свой «приговор» этой задаче, заглушить прямой авторский голос, «передоверить» передачу личных взглядов языку искусства. Писатель должен заставить читателя *забыть* об авторе, своим искусством создать иллюзию, что автора *нет*, – есть *только* изображаемая действительность. И чем сильнее читатель поддается этой иллюзии, чем больше ему будет казаться, что он *сам* произносит приговор, *сам* решает вопросы, *сам* делает выводы, которые напрашиваются во время чтения и после него, *сам* определяет свое отношение к персонажам, к их словам и действиям, тем активнее творчество читателя, тем живее его мысли, ярче эмоции, тем определеннее его положительная или отрицательная реакция на добро и зло. (...)

Тот, кто видел трагедии «Царь Эдип» Софокла и «Макбет» Шекспира, никогда не забудет потрясающего впечатления, пережитого в момент самоослепления Эдипа и убийства Дункана. Почему? Потому что кровавые деяния происходят за сценой.

Великие художники понимают, что никакое созерцание грубой реальности не в силах создать и сотой доли того впечатле-

ния, какое получается, когда подготовленное ходом событий воображение мысленно рисует сцену убийства или самоубийства. Расправа с Марией Годуновой и с ее сыном Федором происходит за сценой (А. С. Пушкин. «Борис Годунов»); Анна тихо умирает за пологом; на пустыре за сценой удавился Актер (М. Горький. «На дне»).

Л. М. Леонидов отмечал: «Между прочим, я хочу душить Дездемону за занавеской; по-моему, страшнее. Заставляет зрителя самого дорисовывать данное действие...» (...)

«Плодотворно только то, – отмечал Лессинг, – что оставляет свободное поле воображению, чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента». (...)

Нельзя не согласиться с Д. Н. Овсяннико-Куликовским, который утверждает, что читатель, как и всякий человек, воспринимающий произведение искусства, должен быть своего рода «художником в миниатюре». Далее он пишет: «Давно известно, что *понимание* художественного произведения есть в некоторой мере *повторение* творчества художника. Если я *понял*... «Евг. Онегина», «Отцы и дети», «Войну и мир», картину Репина, статую Антокольского, это значит, что я, не будучи ни поэтом, ни живописцем, ни скульптором, способен, однако, воссоздать в своей мысли, силами своего воображения, художественные образы, данные в этих произведениях. Я не просто воспринимаю их как готовый продукт мысли, а *отвечаю* на художественную мысль поэта, живописца, скульптора *аналогичными движениями моей художественной мысли*, которая, при всей своей слабости или незначительности, все-таки соответствует мысли художника... Усвоение и понимание художественного произведения – это процессы мысли далеко не пассивные: они требуют известного творчества. Это «творчество» было бы невозможно, если бы наша психика была лишена художественных элементов». (...)

«Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: наши, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И – как орган опреде-

ляется функцией, которую он выполняет, – так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения». (...)

 **Я. ПАРАНДОВСКИЙ**
АЛХИМИЯ СЛОВА

Текст печатается по изданию: Парандовский, Я. Алхимия слова. Петrarка. Король жизни / Я. Парандовский. – М.: Правда, 1990. – С. 248–277.

Литературное произведение не существует вне общества. Можно, конечно, представить, что оно создается одинокой личностью, выключенной из среды мыслящих, обладающих даром речи существ, но это будет случай настолько исключительный, что им займутся или фантасты, или люди, исследующие патологические отклонения. Ни узник, ни отшельник, если они увековечивают в письменной форме свои переживания и размышления, не могут быть вне общества: первый надеется в него вернуться, второй – считается с возможностью, что написанное им будет обнаружено и прочитано.... лишь психиатрам известны состояния острой графомании, где важен сам процесс письма в полном отрыве от мысли о каком бы то ни было читателе. (...)

Читатель, сам того не ведая, является соавтором книги еще задолго до того, как она до него дойдет. Он живет с автором в часы колебаний, борьбы и решений. Автор ощущает на себе его взгляд, ждет его смеха или слез, готов отступить, если заметит у него на лице гримасу нетерпения, недовольства, гнева, а иногда эти самые симптомы вдохновляют автора, и тогда он начинает дразнить и возмущать читателя. (...)

При создании литературного произведения намерение передать другим людям собственное видение мира заставляет считаться с ограниченностью коммуникативных возможностей слова, принуждает отказаться от всего, что выражению не поддается и что охотнее мы передоверили бы символам или подали в форме намека.... Популярный писатель... старается во всем быть ясным и понятным для обыкновенного читателя. Не позволит себе употребить редкое слово, чрезмерно вычурное сравнение, он будет избегать необычных героев, особенно таких, что наделены

глубоким и сложным интеллектом, слишком утонченной психикой, способных к сложным эмоциональным состояниям, попадающих в исключительные жизненные ситуации. (...)

...Писатели других стран, если им открывается путь к иностранному читателю, начинают серьезно считаться с предрассудками, привычками и вкусами иностранцев. Сознательно, реже бессознательно, писатель начинает избегать определенных тем, например узконациональных, слишком тесно связанных с историей и обычаями его страны, избегать определенных приемов композиции, стиля, настроений, моральной оценки людей и явлений. (...)

Невидимый союзник – читатель – имеет над литературным произведением власть, не отдавая себе в этом отчета. Решает судьбы литературных жанров своей верностью одним и неприятием других, навязывает или отклоняет темы, вмешивается в композицию, подсказывает характеристики персонажей, их диалоги, словарь. До чего деспотичны были французские литературные салоны эпохи монархии, беспощадные к неаккуратным и нескладным оборотам в прозе, а в стихах ни одно прилагательное не смело оторваться от своего существительного и отскочить в следующую стихотворную строку:

Ужель явился он? По лестнице
Сокрытой...

Так начинается бунтовщический и дерзкий «Эрнани» Виктора Гюго.

Этим вывихнутым стихом романтизм бросал вызов правилам «хорошего тона». Но половина зрительного зала встретила этот вызов аплодисментами – так заявляли о себе новые союзники, и с этой минуты их имели в виду лирики, драматурги, романисты. (...)

Отнюдь не в далеком будущем, а уже на следующий день после своего появления книга отказывает автору в послушании. Она становится собственностью других умов и благодаря им или возвышает автора, или низвергает. Одно и то же произведение как бы превращается в тысячу произведений, иногда абсолютно между собой не похожих. В зависимости от восприимчивости, образованности, ума читатель берет из книги то, что его захватывает, эта доля может быть очень мала – всего-навсего одна-единственная понятая и запомнившаяся фраза, или же так огромна, что перерастает размеры прочитанного произведения. «Эмиль» Жан Жака Руссо, которого Кант с таким увлечением читал, что забыл вовремя выйти на прогулку, которую совершал ежедневно и всегда в один и тот же час, и был точнее, чем часы на городской ратуше, обладал, несомненно, более ши-

рокими и глубокими мыслями, чем «Эмиль», вышедший из-под пера Руссо, поля этой книги были испещрены размышлениями гениального философа. По наброскам, замечаниям, беседам о прочитанной книге великих мыслителей и писателей мы видим, как они одним своим анализом словно бы придают этим книгам орлиные крылья. (...)

Ю. М. ЛОТМАН

 **ТЕКСТ И СТРУКТУРА АУДИТОРИИ**

Текст печатается по изданию: Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 161–166.

Представление о том, что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться, не является новым. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройке платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» – обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему. (...)

... В данном случае нам хотелось бы обратить внимание на... то, как сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть *образом аудитории*, и что этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива.

Таким образом, между текстом и аудиторией складывается отношение, которое характеризуется не пассивным восприятием, а имеет природу диалога. Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием *общей памяти* у адресанта и адресата. (...)

В иерархии жанров поэзии XVIII в. определяющим было представление о том, что, чем более ценной является поэзия, к тем более абстрактному адресату она обращается. Лицо, к ко-

торому обращено стихотворение, конструируется как носитель предельно абстрактной – общекультурной и общенациональной – памяти. Даже если речь идет о вполне реальном и лично поэту известном адресате, престижная оценка текста как поэтического требует обращаться к нему так, словно адресат и автор располагают общей памятью лишь как члены единого государственного коллектива и носители одного языка. Конкретный адресат повышается по шкале ценностей, превращаясь в «одного из всех». Так, например, В. Майков начинает стихотворение, обращенное к графу З. Г. Чернышеву:

О ты, случаями испытанный герой,
Которого видал вождем российский строй
И знает, какова душа твоя велика,
Когда ты действовал противу Фридерика!
Потом, когда монарх сей нам союзник стал,
Он храбрость сам твою и разум испытал.

Предполагается, что факты биографии Чернышева не содержатся в памяти Чернышева (поскольку их нет в памяти других читателей), и в стихотворении, обращенном к нему самому, поэт должен напомнить и объяснить, кто же такой Чернышев. Опустить известные и автору, и адресату сведения невозможно, так как это переключило бы торжественное послание в престижно более низкий ряд нехудожественного текста, обращенного к реальному лицу. Не менее характерны случаи сокращений в аналогичных текстах. Когда Державин составил для гробницы Суворова лапидарную надпись «Здесь лежит Суворов», он исходил из того, что все сведения, которые могли бы, согласно ритуалу, быть начертаны на надгробии, вписаны в общую память истории государства и могут быть опущены.

Противоположным полюсом является структурирование аудитории, осуществляемое текстами Пушкина. Пушкин сознательно опускает как известное или заменяет намеком в печатном тексте, обращенном к любому читателю, то, что заведомо было известно лишь очень небольшому кругу избранных друзей. Так, например, в отрывке «Женщины» из первоначального варианта IV главы «Евгения Онегина», опубликованном в «Московском вестнике» (1827. Ч. 5. № 20. С. 365–367) содержатся строки:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета –
Как сон, забыты мной давно.

Современный нам читатель, желая узнать, кого следует разуметь под «вещим поэтом», обращается к комментарию и ус-

танавливает, что речь идет о Дельвиге и подразумеваются строки из его стихотворения «Фани»:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон забыты мной
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой.

Однако не следует забывать, что стихотворение это увидело свет лишь в 1922 г. В 1827 г. оно еще не было опубликовано и современникам, если подразумевать основную массу читателей 1820-х гг., не было известно, поскольку Дельвиг относился к своим ранним стихам исключительно строго, печатал с большим разбором и отвергнутые не распространял в списках.

Итак, Пушкин отсылал читателей к тексту, который им заведомо не был известен. Какой это имело смысл? Дело в том, что среди потенциальных читателей «Евгения Онегина» имелась небольшая группа, для которой намек был прозрачным, – это круг лицейских друзей Пушкина (стихотворение Дельвига написано в Лицее) и, возможно, тесный кружок приятелей послелицейского периода. В этом кругу стихотворение Дельвига было, безусловно, известно.

Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом, заставляло читателей *вообразить* себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил *каждого* читателя в позицию интимного друга автора, обладающего особой, уникальной общностью памяти с ним и способного поэтому изъясняться намеками. (...)

Художественный текст... превращает читателя на время чтения в человека той степени знакомства с автором, которую автору будет угодно указать. Соответственно автор изменяет объем читательской памяти, поскольку, получая текст произведения, аудитория, в силу конструкции человеческой памяти, может *вспомнить то, что ей было неизвестно*. (...)

У. ЭКО

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ИМЕНИ РОЗЫ»

Текст печатается по изданию: Эко, У. Имя розы / У. Эко. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 451–453.

СОТВОРИТЬ ЧИТАТЕЛЯ

Ритм, дыхание, испытание... Для кого? Для меня? Нет, конечно, для читателя. Когда сочиняют, думают о читателе. Так художник пишет и думает о будущем созерцателе его картины. Ударив разок кистью, он отходит на два или три шага и оценивает впечатление. То есть рассматривает картину с той же точки, с которой будет смотреть при нормальном освещении публика, когда картину повесят на стену. По окончании любой работы завязывается диалог между произведением и публикой. Автор из него исключается. А пока работа еще не кончена, ведутся два других диалога. Во-первых, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами (каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг). И, во-вторых, диалог автора с идеальным читателем...

Бывает, что автор рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику. Так обстояло дело с основоположниками современного романа: Ричардсоном, Филдингом, Дефо. Они писали для коммерсантов и коммерсантских жен. Но думал об определенной публике и Джойс, адресуя свой труд идеальному читателю, замученному идеальной бессонницей. В обоих случаях – и когда адресуются к публике, которая в полной осязаемости, с кошельком в руках ждет за дверями, и когда уповают на читателя, который «придет и сможет оценить», писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя.

Что значило рассчитывать на читателя, способного преодолеть первую тернистую сотню страниц? Это именно и значило написать такую сотню страниц, посредством которой выковывается читатель, способный постичь остальные страницы.

Бывают ли писатели, работающие только на потомков? Не бывает, несмотря на все уверения. Мы не Нострадамусы. Мы не можем представлять себе идеального читателя будущего поколения. Мы знаем только своих современников. Есть ли писатели, пишущие для меньшинства? Да. Они сознают, что их идеальный читатель наделен такими качествами, которыми не могут обладать многие. Но и в таких случаях пишущие руководятся надеждой – и не слишком таят ее, – что именно их книгам суждено произвести на свет, и в изобилии, новый тип идеального читателя. Вождеденный тип, созданию которого отдано столько сил и артистического блеска, тип, воспитанный, выпестованный именно их трудом.

Разницу я вижу только между текстами, ориентированными на формирование нового идеального читателя, и текстами, ориен-

тированными на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть. Во втором случае мы имеем дело с продуктом, изготовленным по стандарту серийного производства. Автор начинает со своеобразного исследования рынка, а потом подстраивается под его законы. Что он работает по шаблону – становится ясно немного погодя, при рассмотрении нескольких его книг в совокупности: во всех этих книгах, меняя имена, географию и детали, он развивает один и тот же сюжет, которого ждет от него публика.

В других же случаях – когда автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, – он действует не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности *Zeitgeist*'а⁴. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть – даже если тот пока сам не знает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть. (...)

На какого идеального читателя ориентировался я в моей работе? На сообщника, разумеется. На того, кто готов играть в мою игру. Я хотел полностью уйти в средневековье и зажить в нем, как в своей современности (или наоборот). Но в то же время я всеми силами души хотел найти отклик в лице читателя, который, пройдя инициацию – первые главы, станет моей добычей. То есть добычей моего текста. И начнет думать, что ему и не нужно ничего, кроме того, что предлагается этим текстом. Текст должен стать устройством для преобразования собственного читателя. Ты думаешь, что тебе нужен секс или криминальная интрига, где в конце концов виновного поймают? И как можно больше действия? Но в то же время тебе совестно клевать на преподобную тошнотину, состряпанную из «рук покойницы» и «монастырских цепей»? Отлично. Так я тебе устрою много латыни, и мало баб, и кучу богословия, и литры крови, как в Гран-Гиньоле⁵. И ты в конце концов взвоешь: «Что за выдумки! Я не согласен!» И тут-то ты уже будешь мой, и задрожешь, видя безграничное всемогущество Божие, выявляющее тщету миропорядка. А дальше будь умницей и постарайся понять, каким способом я заманил тебя в ловушку. (...)

Р. БАРТ

СМЕРТЬ АВТОРА

Текст печатается по изданию: Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384–390.

⁴ «духа времени» (нем.). Термин «духовно-исторической» школы исследователей (XIX – XX вв.).

⁵ Гран-Гиньоль – французский театр рубежа XIX–XX вв., основанный

(...) Автор и поныне царит в учебниках истории литературы, в биографиях писателей, в журнальных интервью и в сознании самих литераторов, пытающихся соединить свою личность и творчество в форме интимного дневника. В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти; для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера – в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога – в его душевной болезни, все творчество Чайковского – в его пороке; объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз «исповедуется» голос одного и того же лица – автора.

Хотя власть Автора все еще очень сильна, .. несомненно и то, что некоторые писатели уже давно пытались ее поколебать... Малларме полагает – и это совпадает с нашим нынешним представлением, – что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность, .. позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует»; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, – а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя... Ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое – пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих. С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как «я» всего лишь тот, кто говорит «я»; язык знает «субъекта», но не «личность», и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы «вместить» в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности.

Удаление Автора... – это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется. Иной стала, прежде всего, временная перспектива... Считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предсуществует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас. (...)

Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но и многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель... может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности. ... Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности.

Коль скоро Автор устранен, то совершенно напрасным становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо... Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследить, .. однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улечивается, происходит систематическое высвобождение смысла. (...)

В исследованиях последнего времени (Ж.-П. Вернан) демонстрируется основополагающая двусмысленность греческой трагедии: текст ее соткан из двузначных слов, которые каждое из действующих лиц понимает односторонне (в этом постоянном недоразумении и заключается «трагическое»); однако есть и некто, слышащий каждое слово во всей его двойственности, слышащий как бы даже глухоту действующих лиц, что говорят перед ним; этот «некто» – читатель (или, в данном случае, слушатель). Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как

утверждали до сих пор, а читатель. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. Смехотворны поэтому попытки осуждать новейшее письмо во имя некоего гуманизма, лицемерно выставляющего себя поборником прав читателя. Критике классического толка никогда не было дела до читателя; для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет... Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора.

Вопросы и задания

1. В чем, с точки зрения Л. Толстого, состоит смысл художественного творчества?
2. Как вы понимаете формулу А. А. Потебни, что «всякое понимание есть вместе непонимание»?
3. Сопоставьте точки зрения А. А. Потебни и О. Э. Мандельштама на специфику художественной коммуникации, определите, чем схожи обе позиции и в чем их отличие?
4. В чем, с точки зрения В. Ф. Асмуса и А. М. Левинова, состоит творческая функция читателя при восприятии литературного произведения? Определите, какова роль читателя на стадии создания литературного произведения автором.
5. Как А. И. Белецкий определяет роль читателя в развитии литературы?
6. Как осуществляется в художественном творчестве сотрудничество автора и читателя, с точки зрения Яна Парандовского? Разъясните смысл утверждения, что «Эмиль», написанный Жан-Жаком Руссо, и тот же «Эмиль», прочитанный Кантом, – это две разные книги?
7. Сопоставьте концепции диалога автора и читателя, предложенные О. Мандельштамом и У. Эко. Определите, в чем они совпадают.
8. Какой аспект отношений между автором и читателем рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана? Каким образом текст «моделирует» своего читателя?
9. Какими доводами Р. Барт аргументирует «смерть автора»? Согласны ли вы с его концепцией?

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА



ПЛАТОН
📖 ГИППИЙ БОЛЬШИЙ. ПИР

Тексты печатаются по изданию: Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 394–396; Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 121.

Сократ. «Так ответь мне, чужеземец, – скажет он, – что же такое это прекрасное?»

Гиппий. Значит, Сократ, тот, кто задает этот вопрос, желает узнать, что прекрасно?

Сократ. Мне кажется, нет; он хочет узнать, что такое прекрасное, Гиппий.

Гиппий. А чем одно отличается от другого?

Сократ. По-твоему, ничем?

Гиппий. Разумеется, ничем.

Сократ. Ну что же, наверно, тебе виднее. Однако смотри, дорогой мой: он ведь тебя спрашивает не о том, что прекрасно, а о том, что такое прекрасное.

Гиппий. Понимаю, любезный, и отвечу ему, что такое прекрасное, и уж ему меня не опровергнуть. Знай твердо, Сократ, если уж надо говорить правду: прекрасное – это прекрасная девушка.

Сократ. Прекрасный и славный ответ, Гиппий, клянусь собакой! Не правда ли, если я так отвечу, я дам ответ на вопрос, и ответ правильный, и уж меня тогда не опровергнуть?

Гиппий. Да как же тебя опровергнуть, Сократ, когда все так думают, и все, кто это услышит, засвидетельствуют, что ты прав.

Сократ. Пусть так, хорошо! Но, Гиппий, дай-ка я снова повторю себе, что ты сказал. Тот человек спросит меня приблизительно так: «Ну, Сократ, отвечай мне: все, что ты называешь прекрасным, будет прекрасным если существует прекрасное само по себе?» Я же скажу: «Если прекрасная девушка – это прекрасно, тогда она и есть то, благодаря чему прекрасное будет прекрасно».

Гиппий. Так ты думаешь, он еще будет пытаться тебя опровергнуть, утверждая, что то, о чем ты говоришь, не прекрасно? Разве он не будет смешон, если сделает такую попытку?

Сократ. Что он сделает попытку, в этом я уверен, странный ты человек! А будет ли он смешон, сделав эту попытку, покажет будущее. Я хочу только заметить, что он на это скажет.

Гиппий. Говори же.

Сократ. «Хорош же ты, Сократ! – скажет он. – Ну а разве прекрасная кобылица, которую сам бог похвалил в своем изречении, не есть прекрасное?» Что мы на это скажем, Гиппий? Не то ли, что и кобылица есть прекрасное, – я разумею прекрасную кобылицу? Как же нам дерзнуть отрицать, что прекрасное есть прекрасное?

Гиппий. Ты верно говоришь, Сократ, ибо правильно сказал об этом бог; ведь кобылицы у нас бывают прекраснейшие.

Сократ. «Пусть так, – скажет он, – ну а что такое прекрасная лира? Разве не прекрасное?» Подтвердим ли мы это, Гиппий?

Гиппий. Да.

Сократ. После тот человек скажет (я в этом почти уверен и заключаю из того, как он обычно поступает): «Дорогой мой, а что же такое прекрасный горшок? Разве не прекрасное?»

Гиппий. Да что это за человек, Сократ? Как невоспитанно и дерзко произносить столь низменные слова в таком серьезном деле!

Сократ. Такой уж он человек, Гиппий, не изящный, а грубоватый, и ни о чем другом не заботится, а только об истине. Но все-таки надо ему ответить, и я заранее заявляю: если горшок вылеплен хорошим гончаром, если он гладок, кругл и хорошо обожжен, как некоторые горшки с двумя ручками из тех прекрасных во всех отношениях горшков, что обычно вмещают шесть кружек, – если спрашивают о таком горшке, надо признать, что он прекрасен. Как можно не назвать прекрасным то, что прекрасно?

Гиппий. Никак нельзя, Сократ.

Сократ. «Так не есть ли, – скажет он, – и прекрасный горшок – прекрасное? Отвечай!»

Гиппий. Так оно, я думаю, и есть, Сократ. Прекрасен и этот сосуд, если он хорошо сработан, но в целом все это недостойно считаться прекрасным по сравнению с кобылицей, девушкой и со всем остальным прекрасным.

Сократ. Пусть будет так. Я понимаю, Гиппий, что возражать тому, кто задает подобные вопросы, следует так: «Друг, разве тебе неизвестно хорошее изречение Гераклита: «Из обезьян прекраснейшая безобразна, если сравнить ее с человеческим родом»?» И прекраснейший горшок безобразен, если сравнить его с девичьим родом, как говорит Гиппий мудрый. Не так ли, Гиппий?

Гиппий. Конечно, Сократ, ты правильно ответил.

Сократ. Слушай дальше. После этого, я хорошо знаю, тот человек скажет: «Как же так, Сократ? Если станут сравнивать девичий род с родом богов, не случится ли с первым того же, что случилось с горшками, когда их стали сравнивать с девушками? Не покажется ли прекраснейшая девушка безобразной? Не утверждает ли того же самого и Гераклит, на которого ты ссылаешься, когда он говорит: «Из людей мудрейший по сравнению с богом окажется обезьяной, и по мудрости, и по красоте, и по всему остальному?» Ведь мы признаем, Гиппий, что самая прекрасная девушка безобразна по сравнению с родом богов.

Гиппий. Кто стал бы этому противоречить, Сократ!

Сократ. А если мы признаем это, тот человек засмеется и скажет: «Ты помнишь, Сократ, о чем я тебя спрашивал?» «Помню, – отвечу я, – о том, что такое прекрасное само по себе». «Но ты, – скажет он, – на вопрос о прекрасном приводишь в ответ нечто такое, что, как ты сам говоришь, прекрасно ничуть не больше, чем безобразно». «Похоже на то», – скажу я. Что же еще посоветуешь ты мне отвечать, друг мой?

Гиппий. Именно это. Ведь он справедливо скажет, что по сравнению с богами род людской не прекрасен.

Сократ. «Спроси я тебя с самого начала, – скажет он, – что и прекрасно и безобразно одновременно, разве неправилен был бы твой ответ, если бы ты ответил мне то же, что и теперь? Не кажется ли тебе, что, как только прекрасное само по себе, благодаря которому все остальное украшается и представляется прекрасным, – как только эта идея присоединяется к какому-либо предмету, тот становится прекрасной девушкой, кобылицей либо лирой?»

Кто... будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе, то самое, Сократ, ради чего и были предприняты все предшествующие труды, – нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного

причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает. И тот, кто... поднялся над отдельными разновидностями прекрасного и начал постигать само прекрасное, тот, пожалуй, почти у цели.

АРИСТОТЕЛЬ **БОЛЬШАЯ ЭТИКА**

Текст печатается по изданию: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. – Т. 1. – С. 127–129.

После того как мы высказались о каждой из добродетелей в отдельности, остается, надо полагать, сказать и вообще, со сведением отдельного в целое. Именно, для совершенного равенства существует не худо высказанное наименование «калокагатия»⁶. Из этого выходит, что «прекрасным и хорошим» [человек] является тогда, когда он оказывается совершенным ревнителем (*sproydaios*). В самом деле, о «прекрасном и хорошем» человеке говорят в связи с добродетелью, как, например, «прекрасным и хорошим» называют справедливого, мужественного, целомудренного и вообще [связывают] с [теми или другими] добродетелями. Однако, поскольку мы употребляем [здесь] двойное деление, то есть одно называем прекрасным, другое – хорошим [благим] и поскольку из хорошего одно – хорошее просто, другое – не просто, и прекрасным [мы называем], например, добродетели [сами по себе] и связанные с добродетелью поступки, а благом, например, власть, богатство, славу, почет и подобное, то, следовательно, «прекрасным и хорошим» является тот, у которого хорошим является просто хорошее, и прекрасным – просто прекрасное... Такой, стало быть, – «прекрасен и хорош». У кого же хорошим не является просто хорошее, тот не есть «прекрасный и хороший», как и здоровым нельзя считать того, у которого здоровым не является здоровое [здоровье] просто. Действительно, если богатство и власть своим появлением наносят кому-нибудь вред, они не могут быть достойны выбора, но [каждый] захочет иметь для себя то, что не может ему повредить. А если он оказывается таким, что он уклоняется от какого-нибудь добра, чтобы его не было, то он не может считаться «прекрасным и хорошим». Но [только] такой человек

⁶ Калокагатия – гармоническое единство нравственного и эстетического в совершенном человеке.

является «прекрасным и хорошим», у которого все хорошее есть сущее хорошее... и который не терпит от него никакого ущерба, как, например, от богатства и власти. (...)

Итак, о каждой добродетели в отдельности сказано выше. Но поскольку значение их мы рассмотрели по отдельности, то надо специально высказаться и о той добродетели, которая из них возникает, то есть о той, которую мы уже называли калокагатией. Впрочем, ясно, что тому, кто хочет в истинном смысле достигнуть этого наименования, необходимо обладать [и] отдельными добродетелями. Ведь и в других областях ни с чем не может быть иначе. Не бывает так, чтобы кто-нибудь имел здоровье во всем теле и не имел его ни в каком члене. Наоборот, необходимо, чтобы все или большая часть или главнейшие [из членов] обладали одинаковым состоянием со всем целым.

Итак, быть хорошим [просто] и быть «прекрасным и хорошим» различается не только по названию, но и по самим фактам. Именно, целями всего хорошего являются такие цели, которые достойны выбора сами ради себя. К этому же относится и прекрасное, что, существуя через себя, все достойно похвалы. Это есть то, ради чего оказываются достойным похвалы и [соответствующие] поступки и само это прекрасное, как, например, справедливость, [и сама она и] соответствующие поступки. Так, [достойны похвалы] целомудренные, потому что достойно похвалы и целомудрие. Но [голое] или в абстрактном смысле здоровье – не достойно похвалы, как и [соответствующее] действие. Не достойны похвалы ни [голая] сила, ни действие, потому что не [достойна этого] и сила. Это, правда, – хорошее, но это не есть то, что достойно похвалы. Но одинаковым образом это – по индукции – ясно и на прочем.

В связи с этим хорошим является тот, у которого хорошее является природно хорошим. А именно вожденные и кажущиеся самыми большими блага – почет, богатство, добротность тела, счастье, могущество, хотя и являются благами природными, но они могут быть вредными для тех или других в связи с обладанием ими. Ведь ни неразумный, ни несправедливый, ни невоздержанный не сможет получать пользы от их употребления так же, как и больной – от употребления пищи, предназначенной для здорового, как и немощный и калека – от здорового режима, предназначенного для человека, ни в чем не поврежденного.

Прекрасным же и хорошим [человек] является оттого, что у него прекрасное из хорошего наличествует само через себя, и оттого, что он оказывается способным совершать прекрасное и притом ради этого последнего. Прекрасное же – это и добро-

детели и дела, связанные с добродетелью. Но это и некоторого рода государственное устройство, вроде того, которое у лакедмонян или которое могли бы иметь другие такие же [граждане]. Устройство это такое же. Именно, бывают такие люди, которые полагают, что хотя и надо обладать добродетелью, но [только] ради природных благ. Поэтому они и являются «хорошими», поскольку благами у них оказываются природные блага. Но они ведь не обладают калокагатией, поскольку прекрасное не налично у них само через себя, и они не выбирают [быть] «прекрасными и хорошими». И не только это. Но прекрасным оказывается у них не то, что прекрасно по природе, но то, что хорошо по природе. Ведь прекрасно оно тогда, когда они действуют ради него самого. И [эти люди] выбирают прекрасное потому, что у «прекрасного и хорошего» природные блага оказываются прекрасными. Действительно, прекрасно то, что справедливо. [Расценивается] же оно не с точки зрения достоинства. А он [прекрасный и хороший] достоин этого. Прекрасно и приличное. А ему прилично это – богатство, благородное происхождение, могущество. Поэтому для «прекрасного и хорошего» оно и полезно и прекрасно. Но многим это противоречит. Ведь и хорошим является у них не просто хорошее, но хорошее у хорошего. А у хорошего – и прекрасное, поскольку они совершают много прекрасных поступков ради этих последних. А тот, кто полагает, что добродетель нужно иметь ради внешних благ, тот совершает прекрасное [только] случайно. Значит, калокагатия есть совершенная добродетель.

И. КАНТ

КРИТИКА СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ

Текст печатается по изданию: Кант, И. Сочинения: в 6 т. / И. Кант. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 318–322.

КРИТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ

§ 43. Об искусстве вообще

1. *Искусство* отличается от *природы*, как делание (*facere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение (*opus*) от действия (*effectus*).

Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в ос-

нову своей деятельности разум. В самом деле, хотя продукт пчел (правильно устроенные соты) иногда угодно называть произведением искусства, все же это делается по аналогии с ним; стоит только подумать о том, что в своей работе они не исходят из соображений разума, как тотчас же скажут, что это есть продукт их природы (инстинкта) и как искусство он приписывается только их творцу.

Если при обследовании торфяного болота, как это иногда бывает, находят кусок обработанного дерева, то говорят, что это продукт не природы, а искусства; производящая причина его мыслила себе цель, и этой цели кусок дерева обязан своей формой. И вообще видят искусство во всем, что создано, так, что в его причине представление о нем должно предшествовать его действительности (даже у пчел), без того, однако, чтобы действие обязательно *имелось в виду* этой причиной; но если что-нибудь называют произведением искусства, чтобы отличить его от действия природы, то под этим всегда понимают произведение человека. (...)

2. *Искусство* отличается и от ремесла; первое называется *свободным*, а второе можно также назвать *искусством* для заработка. На первое смотрят так, как если бы оно могло оказаться (удаться) целесообразным только как игра, т. е. как занятие, которое приятно само по себе; на второе смотрят как на работу, т. е. как на занятие, которое само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом (например, заработком), стало быть, можно принудить к такому занятию... Но не будет лишним отметить, что во всех свободных искусствах все же требуется нечто принудительное, или, как говорят, некоторый *механизм*, без чего *дух*, который в искусстве должен быть *свободным* и единственно который оживляет произведение, был бы лишен тела и совершенно улетучился бы (как, например, в поэзии правильность и богатство языка, а также просодия и стихотворный размер); дело в том, что некоторые новейшие воспитатели полагают, что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его просто в игру. (...)

§ 45. Изящное искусство есть искусство, если оно кажется также и природой

При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы...

Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство; а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой. (...)

Следовательно, целесообразность в произведении изящного искусства хотя и преднамеренна, тем не менее не должна казаться преднамеренной, т. е. на изящное искусство надо *смотреть*, как на природу, хотя и сознают, что оно искусство. Но произведение искусства кажется природой потому, что оно *точно* соответствует правилам, согласно которым это произведение только и может стать тем, чем оно должно быть, – однако без педантизма и чтобы не проглядывала школьная выучка (Schulform), т. е. чтобы незаметно было и следа того, что правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его душевные силы.

Фр. ШИЛЛЕР

ПИСЬМА ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ЧЕЛОВЕКА

Текст печатается по изданию: Шиллер, Фр. Собрание сочинений: в 7 т. / Фр. Шиллер. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т. 6. – С. 298–302.

ПИСЬМО ПЯТНАДЦАТОЕ

Предмет чувственного побуждения, выраженный общим понятием, называется *жизнью* в самом обширном значении этого слова; это понятие, которое обозначает все материальное бытие и все непосредственно находящееся в распоряжении чувств. Предмет побуждения к форме, выраженной общим понятием, называется *образом* как в прямом, так и в переносном значении слова; это понятие, охватывающее все формальные свойства предметов и все отношения их к мышлению. Предмет побуждения к игре, представленный в общей схеме, может быть назван *живым образом*, понятием, служащим для обозначения всех эстетических свойств явлений, одним словом, всего того, что в обширнейшем смысле слова называется *красотой*. (...)

Мы знаем, что человек не исключительно материален и не исключительно духовен. Поэтому красота как завершение существа человека не может быть исключительно только жизнью, как это утверждали остроумные наблюдатели, слишком точно следовавшие указаниям опыта, а вкус настоящего времени именно в этом и желал бы видеть красоту; но красота не может быть и исключительно образом, как это утверждают умозри-

тельные мудрецы, слишком удалившиеся от указаний опыта, и философствующие художники, которые при объяснении красоты слишком точно следовали за потребностями искусства.

Красота есть общий объект обоих побуждений, то есть объект и побуждение к игре. Это название вполне оправдывается словоупотреблением, которое обозначает названием игры все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не включает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения. Так как дух во время созерцания красоты находится в счастливой середине между законом и потребностью, то он именно потому, что имеет дело с обоими, не подчинен ни принуждению, ни закону. (...)

Однако, – давно желали вы возразить мне, – не принижается ли красота тем, что она приравнивается к игре и пустейшим предметам, которые всегда обозначались именем игры? Не противоречит ли понятию разума и достоинству красоты, которая ведь рассматривается как орудие культуры, ограничение красоты простой игрою и не противоречит ли опытному понятию игры, которое может существовать и после исключения всего, что касается вкуса, ограничение игры одной лишь красотой?

Однако, что же мы назовем простой игрой теперь, когда мы знаем, что из всех состояний человека именно игра, и *только* игра, делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу? То, что вы, по вашему представлению об этой вещи, называете ограничением, то я, по своему пониманию, которое я оправдал доказательствами, называю расширением. Поэтому я сказал бы совершенно наоборот: в приятном, в добре, в совершенстве человек проявляет *только* свою серьезность, с красотой же он играет. Конечно, нам не следует в данном случае припоминать те игры, которые в ходу действительной жизни и которые обыкновенно направлены на весьма материальные предметы; но мы тщетно стали бы искать в действительной жизни и ту красоту, о которой здесь идет речь. Встречающаяся в действительности красота вполне соответствует встречающемуся в действительной жизни побуждению к игре; однако идеал красоты, выставленный разумом, вместе с тем выставляет и идеал побуждения к игре, который человек должен иметь перед глазами во всех своих играх.

Не ошибается тот, кто станет искать идеал красоты какого-нибудь человека на том же пути, на каком он удовлетворяет свое побуждение к игре. Если греческие племена наслаждаются на Олимпийских играх бескровными состязаниями в силе, быстроте, ловкости и благородном соревновании талантов и если

римский народ радуется смертельному бою умирающего гладиатора с его ливийским противником, то эта одна черта поясняет нам, что идеальных образов Венеры, Юноны, Аполлона мы должны искать не в Риме, а в Греции. Но разум говорит: прекрасное не должно быть просто жизнью или одним лишь образом, прекрасное должно быть живым образом, другими словами, оно должно быть красотой, так как красота предписывает человеку двойной закон: безусловной формальности и безусловной реальности. Итак, разум в одно и то же время говорит: человек должен только играть красотой, и только красотой одной он должен играть.

И, чтобы это наконец высказать раз навсегда, человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Это положение в настоящую минуту, может быть, покажется парадоксальным, но оно получит важное и глубокое значение, когда нам удастся серьезно применить его к понятиям долга и судьбы. На нем будет построено, я вам это обещаю, все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить. (...)

Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ
 ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 8–9; 119–120.

I. УСТАНОВЛЕНИЕ ГРАНИЦ И ЗАЩИТА ЭСТЕТИКИ

1. Прекрасное в природе и прекрасное в искусстве

(...) В обычной жизни люди привыкли говорить о *красивом* цветке, *красивом* небе, *красивой* реке, *красивых* розах, *красивых* животных и еще чаще – о *красивых* людях. Не углубляясь пока в споры о том, в какой мере допустимо приписывать подобным предметам качество прекрасного и ставить тем самым прекрасное в природе рядом с красотой искусства, мы уже сейчас можем отметить, что художественно прекрасное *выше* природы. Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты.

Более того, *формально* говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, *выше* любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное,

присутствует свобода. Конечно, по своему *содержанию* солнце, например, является *абсолютно необходимым* моментом, а вздорная выдумка как что-то случайное и преходящее быстро исчезает. Но такой образец природного существования, как солнце, взятый с точки зрения для-себя-бытия, есть нечто безразличное, не свободное внутри себя и лишённое самосознания. Когда же мы рассматриваем солнце в его необходимой связи с другими подобными существованиями, мы не берем его с точки зрения для-себя-бытия и тем самым не рассматриваем его как нечто прекрасное.

Высказав ту общую истину, что дух и связанное с ним художественно прекрасное выше красоты в природе, мы, разумеется, еще ничего или почти ничего не сказали, ибо «выше» – это совершенно неопределенное выражение. Оно предполагает, что прекрасное в природе и прекрасное в искусстве находятся как бы в одном и том же пространстве представления, так что между ними существует лишь количественное и, следовательно, внешнее различие. Однако *высшее* в смысле превосходства духа (и порожденной им красоты художественного произведения) над природой не есть чисто относительное понятие. Только дух представляет собой *истинное* как всеобъемлющее начало, и все прекрасное лишь постольку является истинно прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный, неполный тип красоты, и с точки зрения его *субстанции* он сам содержится в духе. (...)

Мы уже сказали раньше, что красота есть идея. Теперь мы должны добавить, что *красота* и *истина* суть *одно и то же*, ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе. Но столь же верно, что истинное *отличается* от прекрасного. *Истинна* именно идея, как она существует и мыслится в качестве идеи согласно своему в-себе-бытию и всеобщему принципу. Если это так, то не ее чувственное и внешнее существование, а лишь *всеобщая идея* в нем имеет значение для мышления. Однако идея должна и внешне реализовать себя и приобрести определенное наличное существование в качестве природной и духовной объективности. Истинное как таковое также и существует. Поскольку оно непосредственно существует для сознания в этом своем внешнем бытии и понятие непосредственно остается в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и *прекрасна*. Таким образом, *прекрасное* следует определить как чувственное *явление*, чувственную видимость идеи. В красоте чувственное и вообще объективное не сохраняет в себе никакой самостоятельности внутри себя, а должно отказаться от

непосредственности своего *бытия*, так как это бытие является лишь существованием и объективностью понятия и положено в качестве реальности, которая воплощает *понятие* как находящееся в единстве со своей объективностью и которая потому в этом объективном существовании воплощает саму идею.

Вследствие этого рассудку невозможно постигнуть красоту. Рассудок не проникает в это единство, а всегда удерживает его различия в их самостоятельности и разделенности, поскольку ведь реальность есть нечто совершенно другое, чем субъективное, и мы не имеем права соединять такие противоположности. Таким образом, рассудок всегда останавливается на конечном, одностороннем и неистинном. Прекрасное же, напротив, *бесконечно* свободно внутри самого себя. Если оно и может иметь особенное и, следовательно, опять-таки ограниченное содержание, то последнее все же должно являться в своем наличном бытии как бесконечная целостность внутри себя и *свобода*. Ибо прекрасное есть всецело такое понятие, которое не противопоставляет себя своей объективности и не ставит себя в односторонне конечную и абстрактную противоположность к последней, а смыкается со своей предметностью и бесконечно внутри себя благодаря этому имманентному единству и завершению.

Точно так же понятие, одушевляя реальное внешнее бытие, внутри которого оно находится, благодаря этому свободно в данной объективности, находится в ней *у самого себя*. Ибо именно понятие не позволяет внешнему аспекту красоты следовать самостоятельно своим законам, а определяет из себя свои обнаруживающиеся в явлении расчленение и облик, которые в качестве согласия понятия с самим собою в его наличном бытии как раз и составляют сущность прекрасного. Скрепляющей же связью и силой является субъективность, единство, душа, индивидуальность.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ
 ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА
К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Текст печатается по изданию: Чернышевский, Н. Г. Собр. соч.: в 5 т. / Н. Г. Чернышевский. – М.: Правда, 1974. – Т. 4. – С. 11–17; 110.

...Определение:

«Прекрасное есть жизнь»:

«прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен

тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни», –

кажется, что это определение удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрасного. Проследим главные проявления прекрасного в различных областях действительности, чтобы проверить это.

«Хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть», у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя, да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку – первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, – это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная» красавица кажется поселянину резко неприятно, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не даст разжиреть: если сельская девушка толста, это род болезненности, знак «рыхлого» сложения, и народ считает большую полноту недостатком; у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает, – об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело светская красавица: уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками; при бездейственном образе жизни крови льется в оконечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше; необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки – они признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества, – жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не из старинной хорошей фамилии. По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки... Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены в глазах человека, потому что и в довольстве и в

роскоши плохо жить без здоровья, – вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность также имеют в глазах их достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнений, страстей», которыми придается цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очароваться томностью, бледностью красавицы, если томность и бледность ее служат признаком, что она «много жила»?

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Но если увлечение бледною, болезненною красотою – признак искусственной испорченности вкуса, то всякий истинно образованный человек чувствует, что истинная жизнь – жизнь ума и сердца. Она отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах – потому выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми; и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза. (...)

...Определяя прекрасное как полное проявление идеи в отдельном существе, мы необходимо приходим к выводу: «прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашею фантазиею»; из этого будет следовать, что «собственно говоря, прекрасное создается нашею фантазиею, а в действительности (или [по Гегелю]: в природе) истинно прекрасного нет»; из того, что в природе нет истинно прекрасного, будет следовать, что «искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности» и что «прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности», – все эти мысли составляют сущность [гегелевской эстетики и являются в ней] не случайно, а по строгому логическому развитию основного понятия о прекрасном.

Напротив того, из определения «прекрасное есть жизнь» будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством... (...)

...Кроме воспроизведения, искусство имеет еще другое значение – объяснение жизни. (...)

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

Г. В. ПЛЕХАНОВ

ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА

Текст печатается по изданию: Плеханов Г. В. Избранные философские произведения: в 5 т. – Т. 5. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. – С. 286–306.

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Идеалистическое понимание истории, взятое в своем чистом виде, заключается в том убеждении, что развитие мысли и знаний есть последняя и самая отдаленная причина исторического движения человечества. (...)

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

Но тут я же предвижу одно возражение. Дарвин в своей книге «*Происхождение человека и половой подбор*» приводит, как известно, множество фактов, свидетельствующих о том, что *чувство красоты* (sense of beauty) играет довольно важную роль в жизни животных. Мне укажут на эти факты и сделают из них тот вывод, что происхождение чувства красоты должно быть объяснено *биологией*. (...)

Итак, факты, приводимые Дарвином, свидетельствуют о том, что низшие животные, подобно человеку, способны испытывать эстетические наслаждения и что иногда наши эстетические вкусы совпадают со вкусами низших животных. Но эти факты не объясняют нам происхождения названных вкусов. (...)

Если понятие о прекрасном различно у отдельных наций одной и той же расы, то ясно, что не в биологии надо искать причины такого различия. (...)

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

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

Людам, равно как и многим животным, свойственно чувство прекрасного, т. е. у них есть способность испытывать осо-

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

Таков окончательный вывод, сам собой вытекающий из того, что говорит об этом Дарвин. И этого вывода, разумеется, не станет оспаривать ни один из сторонников материалистического взгляда на историю. Совершенно напротив, каждый из них увидит в нем новое подтверждение этого взгляда. Ведь никому из них никогда не приходило в голову отрицать то или другое из общеизвестных свойств человеческой природы или пускаться в какие-нибудь произвольные толкования по ее поводу. Они только говорили, что если эта природа неизменна, то она не объясняет исторического процесса, который представляет собой сумму постоянно *изменяющихся* явлений, а если она сама *изменяется* вместе с ходом исторического развития, то, очевидно, есть какая-то внешняя причина ее изменений. И в том и в другом случае задача историка и социолога выходит, следовательно, далеко за пределы рассуждений о свойствах человеческой природы. (...)

Психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново *начало антитеза* (гегелево «противоречие») играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы, отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы, это зависит от окружающих условий. (...) Это общественные условия, совокупность которых определяется... я выражусь пока неопределенно – ходом развития человеческой культуры. (...)

В различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что смотрит на нее с различных точек зрения. (...)

Ведь если бы первобытный человек смотрел на низших животных *нашими глазами*, то им, наверное, не было бы места в его религиозных представлениях. Он смотрит на них иначе. Отчего же иначе? Оттого, что *стоит на иной ступени культуры*. Значит, если в одном случае человек старается уподобиться низшим животным, а в другом – противопоставляет себя им, то это зависит

от состояния его культуры, т. е. опять-таки от тех же общественных условий, о которых у меня была речь выше. Впрочем, тут я могу выразиться точнее; я скажу: это зависит от степени развития его производительных сил, от его способа производства. (...)

 **В. С. СОЛОВЬЁВ**
ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

Текст печатается по изданию: Соловьёв, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. – М.: Искусство, 1991. – С. 73–90.

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке, – недаром и слово для ее выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такою видимою, поверхностною однородностью, то можно было бы спросить и действительно спрашивали: зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе? Обыкновенно на это отвечают (например, Тэн в своей «Philosophie de l'art»), что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их типические, характерные черты; эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание и воображение художника, очищается от всех материальных случайностей и таким образом усиливается, выступает ярче; красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена? – Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой, – в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи.

Результат природного процесса есть человек в двойном смысле: во-первых, как самое прекрасное⁷, а во-вторых, как са-

⁷ Разумею здесь красоту в смысле общем и объективном, именно, что наружность человека способна выражать более совершенное (более идеальное) внутреннее содержание, чем какое может быть выражено другими животными.

мое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек сам становится из результата деятелем мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели – полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной. Но почему же, могут спросить, весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи? Не лучше ли признать за его цель осуществление правды и добра, торжество верховного разума и воли? Если в ответ на это мы напомним, что красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною, то это вызывает новое возражение. Добро и истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину – вот все, что нужно.

В ответ на это возражение допустим, что добро осуществлено – не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлен идеальный общественный строй, царствует полная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена; все находят себя в каждом и каждый во всех других. Но если эта всеобщая взаимопроницаемость, в которой сущность нравственного добра останавливается перед материальной природой, если духовное начало, победивши непроницаемость человеческого психического эгоизма, не может преодолеть непроницаемость вещества, эгоизм физический, то, значит, эта сила добра или любви не довольно сильна, значит, это нравственное начало не может быть осуществлено до конца и вполне оправдано. Тогда является вопрос: если темная сила материального бытия окончательно торжествует, если она неодолима для доброго начала, то не в ней ли подлинная истина всего существующего, не есть ли то, что мы называем добром, только субъективный призрак? И в самом деле, можно ли говорить о торжестве добра, когда на самых идеальных нравственных началах устроенное общество может сейчас же погибнуть вследствие какого-нибудь геологического или астрономического переворота? Безусловное отчуждение нравственного начала от материального бытия пагубно никак не для последнего, а для первого. Самое существование нравственного порядка в мире предполагает связь его с порядком материальным, некоторую координацию между ними. Но если так, то не следует ли искать этой связи помимо всякой эстетики в прямом владычестве

разума человеческого над слепыми силами природы, в безусловном господстве духа над веществом? По-видимому, уже сделано несколько важных шагов к этой цели; когда она будет достигнута, когда благодаря успехам прикладных наук мы победим, как думают иные оптимисты, не только пространство и время, но и самую смерть, тогда существование нравственной жизни в мире (на основе материальной) будет окончательно обеспечено, без всякого, однако, отношения к эстетическому интересу, так что и тогда останется в силе заявление, что добро не нуждается в красоте. Но будет ли в таком случае полно само добро? Ведь оно состоит не в торжестве одного над другим, а в солидарности всех. А могут ли из числа этих всех быть исключены существа и деятели природного мира? Значит, и на них нельзя смотреть только как на средства или орудия человеческого существования, значит, и они должны входить как положительный элемент в идеальный строй нашей жизни. Если нравственный порядок для своей прочности должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей полноты и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, то есть только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира.

Но не совершенно ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в осязательных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, наброшенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала. Мы знаем, что реализация этого начала уже в самой природе

имеет различные ступени глубины, причем всякому углублению положительной стороны соответствует и углубление, внутреннее усиление отрицательной. Если в неорганическом веществе дурное начало действует только как тяжесть и косность, то в мире органическом оно проявляется уже как смерть и разложение (причем и тут безобразие не так явно торжествует в разрушении растений, как в смерти и разложении животных, и между ними у высших более, чем у низших), а в человеке оно кроме более сложного и усиленного своего проявления с физической стороны выражает еще и свою глубочайшую сущность как нравственное зло. Но тут же и возможность окончательного над ним торжества и совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной.

Весьма распространен ныне возобновленный старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с темною бессознательною жизнью физической (плотскою), а нравственное добро – с разумным светом сознания, развивающимся в человеке. Что свет разума сам по себе добро, это несомненно; но нельзя назвать злом и свет физический. Значение того и другого в их соответственных сферах одинаково. В свете физическом всемирная идея (положительное всеединство, жизнь всех друг для друга в одном) реализуется только отраженно: все предметы и явления получают возможность быть друг для друга (открываются друг другу) во взаимных отражениях через общую невесомую среду. Подобным образом в разуме отражается все существующее посредством общих отвлеченных понятий, которые не передают внутреннего бытия вещей, а только их поверхностные логические схемы. Следовательно, в разумном познании мы находим только отражение всемирной идеи, а не действительное присутствие ее в познающем и познаваемом. Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность. Как в мире физическом свет превращается в жизнь, становится организующим началом растений и животных, чтобы не отражаться только от тел, но воплощаться в них, так и свет разума не может ограничиться одним познанием, а должен сознанный смысл жизни художественно воплощать в новой, более ему соответствующей действительности. Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, – знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присутствием художнику. (...)

 **Х. ОРТЕГА-И-ГАССЕТ**
ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Текст печатается по изданию: Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 230–263.

(...) ... Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например, театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зритель привлечет только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие – только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, – для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании: люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. (...)

...Радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, – есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нам нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если наша зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет – это сад, и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно, тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно нереально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность – вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы «живем вместе» с Карлом V; во втором – «созерцаем» художественное произведение как таковое. (...)

Й. ХЕЙЗИНГА
 **HOMO LUDENS**

Текст печатается по изданию: Хейзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс, 1992. – С. 152–163.

(...) Форм поэзии много – метрические формы, строфические формы; поэтические средства, как-то: рифма и ассонанс, сме-

на строф и рефрен; формы выражения, как-то: драматическая, эпическая, лирическая. Но сколь бы ни были различны все эти формы, в целом мире находят только им подобные. То же самое относится к мотивам в поэзии и к повествовательному сообщению в целом. Кажется, что их множество, но они повторяются всюду и во все времена. Нам настолько знакомы все эти формы и мотивы, что их существование для нас словно бы само собой разумеется, и мы редко задаемся вопросом о всеобщем основании (ratio), которое определяет им быть такими, а не иными. Основание далеко идущего сходства поэтического выражения во все известные нам периоды истории человеческого общества, по-видимому, в значительной мере следует видеть в том, что это самовыражение формообразующего слова коренится в функции, которая старше и первозданнее всей культурной жизни. Эта функция есть игра.

Суммируем еще раз собственные признаки игры, как они нам представляются. Это – действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости. Настроение игры есть отрешенность и восторг – священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральным действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку. Вряд ли можно отрицать, что этой сфере игры принадлежат по своей природе все способы поэтического формообразования: метрическое или ритмическое подразделение произносимой или поющей речи, точное использование рифм и ассонанса, маскировка смысла, искусное построение фразы. И тот, кто вслед за Полем Валери называет поэзию игрой, в которой играют словами и речью, не прибегает к метафоре, а схватывает глубочайший смысл самого слова «поэзия».

Связь поэзии с игрой касается не только внешних форм речи. Так же полно проявляет она себя в формах образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения. Имеем ли мы дело с мифологической образной системой или же с эпической, драматической, лирической, с древними сагами или современным романом – всюду в качестве сознательной или неосознанной цели выступает одно: вызвать напряжение словом, которое приковывает слушателя (или читателя). И всегда субстратом поэзии является ситуация из человеческой жизни или акт человеческого переживания, способные это напряжение передать другим. Вместе взятые, эти ситуации и акты

немногочисленны. В самом широком смысле они могут быть сведены по преимуществу к ситуациям борьбы и любви или к смешанным, включающим и то и другое. (...)

Как соперничество в разгадывании загадок порождает мудрость, так поэтическая игра рождает на свет прекрасное слово. И над тем и над другим господствует система правил игры, которая определяет понятия искусства и символы, будь то священные или чисто поэтические; обычно они совмещают в себе и то и другое. И состязание в загадках, и поэзия предполагают круг посвященных, которому понятен их особый язык. Приемлемость решения в обоих случаях зависит единственно от вопроса, соответствует ли оно правилам игры. Поэтом может быть тот, кто умеет говорить на языке искусства. От обыкновенной поэтическая речь тем и отличается, что она умышленно пользуется особыми образами, которые не каждому понятны... В то время как обыденный язык, этот практический и общеупотребительный инструмент, постоянно нивелирует образную природу слова и приобретает внешне строгую логическую самостоятельность, – поэзия, как и прежде, намеренно культивирует способность языка творить образ.

То, что поэтическая речь делает с образами, есть игра. Она располагает их в стилистическом порядке, она вкладывает в них тайны, так что каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку. (...)

Игровой характер образной поэтической речи настолько очевиден, что вряд ли необходимо подтверждать его многочисленными доводами или же иллюстрировать многочисленными примерами. Учитывая существенную ценность, которую заключало в себе для архаической культуры занятие поэзией, можно не удивляться, что именно там поэтическая техника развилась до высшей степени строгости и утонченности. Ведь речь идет о кодексе тщательно расписанных правил в строгой системе, имеющих принудительную силу и в то же время бесконечные возможности варьирования. (...)

Элементы и средства поэзии, собственно, легче всего понять как игровые функции. Зачем человек подчиняет слово размеру, метру и ритму? Тот, кто говорит, что это делается ради красоты или из увлеченности, только переносит вопрос в сферу еще более недоступную. Тот же, кто ответит: человек сочиняет стихи (*dichtet*), потому что он должен играть в коллективе, – ухватит самую суть дела. Метрическое слово возникает только в игре коллектива; именно здесь его функция и его ценность, которую оно теряет по мере того, как коллективная

игра утрачивает свой культовый, торжественный или праздничный характер. (...)

Вопросы и задания

1. В чем, с точки зрения Платона, заключается смысл прекрасного?
2. В каком отношении, по мысли Аристотеля, искусство отражает гармоническое единство этического и эстетического?
3. Как понимают И. Кант, Фр. Шиллер и Й. Хейзинга эстетическую функцию игровой основы художественной деятельности?
4. Определите, каким образом Чернышевский аргументирует свое, противоположное гегелевскому, понимание идеала в действительности как высшей формы прекрасного, согласны ли вы с его точкой зрения?
5. Каким образом Г. В. Плеханов развивает мысль о социальной сущности прекрасного, высказанную Н. Г. Чернышевским?
6. В чем учение В. С. Соловьева о сущности прекрасного соответствует эстетическим взглядам И. Канта и Г. В. Ф. Гегеля? В чем оно противостоит концепции Н. Г. Чернышевского?
7. На какие особенности эстетических свойств искусства XX века обращает внимание Х. Ортега-и-Гассет?

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ



АРИСТОТЕЛЬ 📖 ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 653–655.

...Целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а, [напротив], за ним естественно существует или возникает что-то другое. (...) Нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям. ...Тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании [событий] по вероятности или необходимости, происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. (...)

Следовательно, подобно тому как в прочих подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и сказание, будучи подражанием действию, должно быть [подражанием действию] единому и целому, а части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого.

В. Г. БЕЛИНСКИЙ 📖 ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Текст печатается по изданию: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 4. – С. 200–203.

(...) Эта полнота впечатления, в котором все разнообразные чувства, волновавшие вас при чтении романа, сливаются в единое общее чувство, в котором все лица, – каждое столько интересное само по себе, так полно образованное, – становятся вокруг одного лица, составляют с ним группу, которой средоточие есть это одно лицо, вместе с вами смотрят на него, кто с любовью, кто с ненавистью, – какая причина этой полноты впечатления?

чатления? Она заключается в единстве мысли, которая выразилась в романе и от которой произошла эта гармоническая ответственность частей с целым, это строго соразмерное распределение ролей для всех лиц, наконец, эта оконченность, полнота и *замкнутость* целого.

Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действительность бытия. Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль, и из этой благодатной и плодородной почвы разветвляется и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и, наконец, является совершенно особым, цельным и замкнутым в самом себе миром, в котором все части соразмерны целому, и каждая, существуя сама по себе и сама собою, составляя замкнутый в самом себе образ, в то же время существует для целого, как его необходимая часть, и способствует впечатлению целого. Так точно живой человек представляет собою также особый и замкнутый в самом себе мир: его *организм* сложен из бесчисленного множества *органов*, и каждый из этих органов, представляя собою удивительную целостность, оконченность и особность, есть живая часть живого организма, и *все* органы образуют *единый* организм, единое неделимое существо – *индивидуум*. Как во всяком произведении природы, от ее низшей организации – минерала, до ее высшей организации – человека, нет ничего ни недостаточного, ни лишнего; но всякий орган, всякая жилка, даже недоступная невооруженному глазу, необходима и находится на своем месте: так и в созданиях искусства не должно быть ничего ни недоконченного, ни недостающего, ни излишнего; но всякая черта, всякий образ и необходим, и на своем месте. (...)

Все, что ни есть в действительности, есть обособление общего духа жизни в частном явлении. Всякая организация есть свидетельство присутствия духа: где организация, там и жизнь, а где жизнь, там и дух. И потому, как всякое произведение природы, от минерала и былинки до человека, есть обособление общего духа жизни в частном жизни, так и всякое создание искусства есть обособление общей мировой идеи в частный образ, в самом себе замкнутый. Организация есть сущность того процесса, чрез который является все живое и нерукотворное, следовательно, и все произведения природы и искусства. И потому-то те и другие так целостны, так полны, окончены, словом, *замкнуты в самих себе*. (...)

Однако ж мы попытаемся здесь навести читателей на идею того, что мы называем, в природе и искусстве, *замкнутостью*.

Посмотрите на цветущее растение: вы видите, что оно имеет свою определенную форму, которою отличается оно не только от существ в других царствах природы, но даже и от растений разного с ним рода и вида;... Но все ли тут? О нет! Это только внешняя форма, выражение внутреннего: эти чудные краски вышли изнутри растения, этот обаятельный аромат есть его бальзамическое дыхание... Там, внутри его ствола, целый новый мир... Где же начало и причина этого явления? В нем самом: оно было уже, когда еще не было растения, когда было только зерно. Уже в этом зерне заключался и корень, и ствол, и красивые листочки, и пышный ароматический цвет! Видите ли, в этом цветке все, что ему нужно: и жизнь, и источник жизни, и явление, и причина явления, и растительность, и все орудия, органы и сосуды растительности; а между тем, где вы усмотрите начало или конец всего этого? Вы видите, что это растение полно и совершенно само в себе, не имеет ничего недостающего ему и ничего лишнего, что оно живо и индивидуально: но где же пружина его жизни, исходный пункт его индивидуальности? где? Они *замкнуты* в нем, и потому оно есть совершенное целое, оконченное, словом – *замкнутое в самом себе* органическое существо. (...)

...Каждая ниточка, каждая фибра необходима для целого и не может быть ни исключена, ни заменена без искажения целой формы; между малейшими органами нет и такого пустого пространства, где бы мог улесться невидимый для простого глаза атом; все внутренне так тесно и неразрывно слито с внешнею формою, что одно замыкает в себе другое, а целое есть замкнутое в самом себе существо... Человек представляет, в этом отношении, несравненно высшее и поразительнейшее зрелище: сообщенный и слитый со всею природою и тайною жизнью природы, – он во всем, вне себя, видит осуществившиеся законы собственного разума, и великое *все* нашло в нем свой орган, отделившись в нем от самого себя, чтобы взглянуть на себя и сознать себя. Общее и безразличное стало в нем частным и особным, чтобы через эту частность и особность снова возвратиться к своей общности, сознав ее. Закон обособления и замкнутости в частном явлении общего есть основной закон мировой жизни!.. И в искусстве он открывается с таким же полновластием, как и в природе: в уразумении тайны закона обособления заключается разгадка тайны искусства. Творческая мысль, запав в душу художника, организуется в полное, целостное, оконченное, особное и замкнутое в себе художественное произведение. Обратите все ваше внимание

на слово «организуется»: только органическое развивается из самого себя, только развивающееся из самого себя является целостным и особным с частями пропорционально и живо сочлененными и подчиненными одному общему. Вот почему, например, роман Вальтера Скотта, наполненный таким множеством действующих лиц, несколько не похожих одно на другое, представляющий такое сцепление разнообразных происшествий, столкновений и случаев, поражает вас одним общим впечатлением, дает вам созерцание чего-то единого, – вместо того, чтобы спутать и сбить вас этим калейдоскопическим множеством характеров и событий. (...)

Л. Н. ТОЛСТОЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОЧИНЕНИЯМ ГЮИ ДЕ МОПАССАНА

Текст печатается по изданию: Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1951. – Т. 30. – С. 18–19.

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

М. М. ГИРШМАН

 **СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Текст печатается по изданию: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 258–260.

(...) Основополагающим для характеристики литературного произведения должно быть, на мой взгляд, понимание его как *целостного художественного мира*. Единство мира человеческой жизнедеятельности развивается в свою противоположность – в бесконечное и необозримое многообразие различных явлений этого мира. Тем важнее извлекать из глубин этого разнообразия коренящиеся в нем единство и целостность. Именно такой непосредственно воспринимаемой целостностью предстает человеческая жизнь в образном единстве художественного произведения. Всеобщий принцип искусства – воссоздание целостного мира человеческой жизнедеятельности, бесконечного и незавершенного, в целостном художественном мире, завершенном и конечном.

Для развития такого подхода элементарное определение художественного целого как сложного единства составных элементов должно быть конкретизировано с учетом разнокачественной природы подобных единств, и прежде всего развиваемого общей теорией систем принципиального противопоставления, с одной стороны, организованного конструктивного целого, а с другой – органического целого. Одним из исходных тезисов данной работы является положение о том, что литературное произведение – это именно органическая целостность, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами.

И теоретический анализ, и многочисленные свидетельства художников о творческом процессе убеждают, что важнейшую, можно даже сказать – решающую, роль в этом процессе играет возникновение той «определяющей точки» в развитии литературного произведения, о которой говорил Гете: «Я не успокаиваюсь до тех пор, пока не нахожу определяющую точку, из которой можно многое вывести, или, вернее, которая сама по доброй воле многое выводит и несет мне навстречу, – мне остается только старательно воспринять это и осторожно и благоговейно приступить к делу».

Одно из обобщений этой закономерности творческого процесса было сформулировано В. Г. Белинским: «...содержание

не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись еще ему прежде, нежели он взялся за перо, словом, в творческой концепции... Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собою лица, их взаимные отношения, которые образуют его драма или повесть... События развертываются из идеи, как растение из зерна. Потому-то читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки».

Эта общая характеристика нуждается, однако, в одном существенном теоретическом уточнении. Целесообразность – это неперемное свойство любой человеческой деятельности. Известно, что и «самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Человек... в том, что дано природой,.. осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинить свою волю». Возникновение же художественной целостности – это не только возникновение замысла и «сознательной цели», но и их первоначальная *объективация*. Формы такой объективации могут быть самыми различными, но всегда в этом вроде бы отдельном, начальном первоэлементе содержится организующий принцип целого. (...)

Целостность возникает, таким образом, *на границе* двух содержаний: личности писателя и вне его находящейся действительности. Она возникает как одновременно и вся принадлежащая этой личности и объективно предстоящая перед ней, переводящая и личность и действительность в новую форму специфически художественного бытия.

...Становление художественного произведения не раскрывается при помощи двухступенчатой зависимости: от части к целому, так как в нем проявляется иная, трехступенчатая система отношений: 1) возникновение целостности как первоэлемента, как исходной точки и в то же время организующего принципа произведения, источника последующего его развития; 2) становление целостности в системе соотношенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов; 3) завершение целостности в законченном и цельном единстве произведения. Поэтому становление и развертывание литературного про-

произведения предстает как своеобразное саморазвитие созидаемого художественного мира, а каждый элемент произведения несет в себе своеобразный отпечаток этого мира, являясь одним из моментов его развертывания. Соответственно структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых деталей, так как специфические значимые элементы произведения не готовы, не существуют заранее, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого.

Его внутреннее единство традиционно связывается с общей всеохватывающей идеей, своеобразно выражающейся в каждом составном элементе и в их взаимной соотнесенности. (...)


Вопросы и задания

1. Что нового, по сравнению с Аристотелем, вносит В. Г. Белинский в определение целостности литературного произведения?
2. Что, по мнению Л. Н. Толстого, является стержнем целостности литературного произведения?
3. Как понимает целостность литературного произведения М. М. Гиршман и какие этапы ее становления он выделяет? Исходным пунктом или конечным результатом художественного творчества является целостность литературного произведения?

**АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ
В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**



М. М. БАХТИН

 **ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ**

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3. – С. 500–502.

(...) Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако *вне* изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним. Мы встречаем его (то есть его активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображаемых хронотопах. Эти расчленения различны в разных жанрах, причем в некоторых из них традиционно сохраняются те расчленения, которые определялись реальными условиями исполнения и слушания произведений этих жанров в ранние эпохи их дописьменного (устного) бытования. Так, мы довольно явственно прощупываем хронотоп певца и слушателей в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках. Но и в членении произведений нового времени учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира. Это взаимодействие очень четко раскрывается и в некоторых элементарных композиционных моментах: всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном собы-

тии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автор-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов.

Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени в изображенном событии. Здесь ярко проявляется различие изображаемого и изображенного времени.

Но тут возникает более общий вопрос: из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?

Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности во всей ее сложности и полноте, причем сам он находится как бы на касательной к изображаемой им действительности. Та современность, из которой смотрит автор, включает в себя прежде всего область литературы, притом не только современной в узком смысле слова, но и прошлой, продолжающей жить и обновляться в современности. Область литературы и – шире – культуры (от которой нельзя оторвать литературу) составляет необходимый контекст литературного произведения и авторской позиции в нем, вне которого нельзя понять ни произведения, ни отраженных в нем авторских интенций. Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер... (...)

Автор-творец... изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями *как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его*. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самим событии, *я как рассказывающий* (или пишущий) об этом событии, нахожусь уже вне того времени-пространства, – в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он

ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображенным реальным миром, где находится автор – творец этого изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется мне неудачным: все, что стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее. Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создает, то есть как-то представляет себе автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор, и другие материалы о нем, но он (слушатель-читатель) создает только художественно-исторический образ автора, который может быть более или менее правдивым и глубоким, то есть подчиненным тем критериям, какие обычно применяются к этого рода образам, но он, конечно, не может войти в образную ткань произведения. Однако, если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю правильнее и глубже понять произведение данного автора. (...)

Л. Я. ГИНЗБУРГ
 О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОЕ

Текст печатается по изданию: Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 5–151.

ЛИТЕРАТУРНАЯ РОЛЬ И СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ

Литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека. Но с той или иной точки зрения моделируют человека и разные области научного знания или эмпирического наблюдения. В чем же специфика именно литературных персонажей?

Как всякое эстетическое явление, человек, изображенный в литературе, не абстракция (какой может быть человек, изучаемый статистикой, социологией, экономикой, биологией), а конкретное единство. Но единство, не сводимое к частному, единичному случаю (каким может быть человек, скажем, в хроникальном повествовании), единство, обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею.

Притом типология этих единств не равнозначна классификации. Создавая своего героя, писатель не моделирует рубрику социальной, этической, биологической классификации человека, но всегда некий комплекс представлений о человеке. Комплекс, в разных наборах и сочетаниях, с разной широтой объемлющий представления этико-философские, социальные и политические, культурно-исторические, биологические, психологические, лингвистические. В него может войти и бытовая характеристология, и запас частных наблюдений, и автопсихологический опыт. Литературная традиция, унаследованные повествовательные формы и единичный замысел автора строят из этого комплекса художественный образ личности. (...)

Литературный герой полностью познается ретроспективно. Завершенный персонаж, персонаж произведения, дописанного писателем, дочитанного читателем, как бы рождается заново. Но и незавершенный персонаж воспринят уже читателем, освоен постепенно по ходу действия. Причем иногда эстетически актуально именно неполное понимание, загадки, разрешаемые в дальнейшем. (...)

Первая же встреча с литературным героем должна быть отмечена узнаванием, некой мгновенно возникающей концепцией. (...)

Экспозиция героя является принадлежностью не только классической трагедии, но также и всех разновидностей повествовательной прозы. Эпоха, литературное направление, индивидуальная система писателя порождают разновидности подобных экспозиций. Определяющими в этом многообразии являются три основных момента. Это прежде всего сама формула вводимого в действие персонажа, его первичная характеристика (в дальнейшем она обрастает новыми признаками). Это, затем, отношение первичной характеристики к дальнейшему ее развитию и к целостному образу, возникающему из законченного произведения, отношение то логически прямолинейное, то противоречивое, заторможенное, сложное.

Первоначальная формула может быть заведомо ложной, отменяемой дальнейшим ходом вещей, а может быть «правильной». Она может быть относительно полной, то есть содержащей в зерне будущее развитие персонажа, и, соответственно, может быть неполной, сводящейся к какой-нибудь его черте, грани. Это достигается, например, введением неосведомленного информатора – автор или рассказчик не располагают достаточными сведениями о герое. Неполная экспозиция может быть дополнена, исправлена дальнейшим повествованием, а может

быть и опровергнута. Ложные экспозиции или экспозиции-загадки широко применялись в романе тайн, в литературе детективной, приключенческой, иногда и в психологической.

Определяющим моментом является и форма сообщения первоначальных сведений о герое. Повествовательная (от автора или отождествленного с ним рассказчика) или изобразительная, когда автор предоставляет читателю делать выводы из описания, сцены, диалога. Наряду с объективно-изобразительной экспозицией существует и субъективно-изобразительная – читателю даны точки зрения персонажей или отчужденных от автора рассказчиков в виде их речей, мыслей, писем. Эпистолярная экспозиция (романы в письмах) в этом смысле разновидность экспозиции диалогической, драматизованной. Изобразительная экспозиция, впрочем, практически часто сочетается с повествовательной, сопровождаясь комментарием автора.

Персонаж может предстать загадкой, может получить временную, ложную характеристику, но он – даже временно – не может быть нулевой величиной. Смысл экспозиции персонажа состоит в том, чтобы сразу создать читательское отношение, установку восприятия, без которой персонаж не в состоянии выполнять свои функции. Поэтому самые первые его появления, первые сообщения о нем, упоминания чрезвычайно действенны, ответственны. Это индекс, направляющий, организующий дальнейшее построение. (...)

Местье де Реналь явился пригласить обученного латыни крестьянского сына Жюльена Сореля в наставники к своим детям. Сорель-отец своим громовым голосом зовет Жюльена. Никто ему не отвечает. Старик «напрасно ищет Жюльена на том месте у пилы, где тот должен был бы находиться». Это первое появление Жюльена в романе, и установка дана сразу: Жюльен – человек не на своем месте.

Вместо того чтобы присматривать за водяной пилой, Жюльен читает (ненавистная отцу мания чтения) с полной поглощенностью (Жюльен, таким образом, интеллеktуал, чуждый своей среде). После мощного отцовского удара по голове у Жюльена на глазах слезы. Но не от физической боли, а оттого, что отец вырвал у него и бросил в ручей обожаемую книгу. Несколькими строками ниже книга названа – это «Mémorial de St. Hélène». Экспозиция нагнетается рядом символов. Заглавие книги – сигнал честолюбивых вождельний, «бонапартистского» духа. Отсюда сразу переход к наружности героя. Изысканность, романтическая бледность и задумчивость сочетаются с чертами, свидетельствующими о способности к ненависти и злобе.

Первый же разговор Жюльена с отцом обнаруживает лицемерие («Вы знаете, что в церкви я вижу только бога, – прибавил Жюльен с лицемерным видом...»), гордыню (страх оказаться у Реналей в положении слуги).

Жюльен – отщепенец, интеллеktуал, честолюбец, гордый, озлобленный, лицемерный, страстный. Все это мгновенно, без авторских объяснений, складывается в формулу молодого человека, завоевывающего мир. (...)

Модель осознавшего себя исторического характера является в то же время своего рода психологической ролью, которую личность разыгрывает на сцене жизни. Но выражает эта роль не личный характер (личный характер ее только модифицирует), а те цели и ценности, из которых для определенной эпохи, для определенной социальной среды складывается эталон поведения человека.

Процесс образования исторического характера – медленный и сложный. Его неровное движение слоями откладывается в литературе. И литературными героями человек отдает себе отчет в себе самом. Как же соотносятся бытующие в общественном сознании образы с тем, что можно назвать литературной ролью? *Литературная роль* – организация поведения персонажа, в той или иной мере устойчивая и облеченная определенной стилистикой. Литературная роль – это тоже единство, но единство особого рода.

Если, скажем, романтик выступал в образе демонического героя, то окружающие хорошо понимали, что это отбор признаков, маска, вовсе не исчерпывающая человека, а за ее пределами остается много бытового, практического, физического и даже душевного. И все считают это само собой разумеющимся.

Литературный персонаж, напротив того, тождествен своей роли. Это понимал Пушкин, когда говорил: «У Мольера скупой скуп – и только...». В персонаже есть только то, что считал нужным включить в него автор. Домысливание персонажа, наивные о нем догадки, то есть отношение к нему как к настоящему человеку, разрушает познавательную специфику искусства. Если герой порожден литературной системой, постигавшей человека в одном-единственном его качестве, то других качеств он не имеет. Если литература стремилась изобразить романтически неземное существо, то это существо обходилось без плоти и крови, без быта и прочих условий земного существования. (...)

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ

Литературный персонаж – это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста.

На протяжении одного текста герой может обнаруживаться в самых разных формах: упоминание о нем в речах других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности, сцены, в которых он принимает участие словами, жестами, действиями и проч. Механизм постепенного наращивания этих определений особенно очевиден в больших романах, с большим числом действующих лиц. Персонаж исчезает, уступает место другим, с тем чтобы через несколько страниц опять появиться и прибавить еще одно звено к наращиваемому единству.

Повторяющиеся, более или менее устойчивые признаки образуют свойства персонажа. Он предстает как однокачественный или многокачественный, с качествами однонаправленными или разнонаправленными.

Пока персонаж был маской, или идеальным образом, или социально-моральным типом, он состоял из набора однонаправленных признаков, иногда даже – из одного признака-свойства. По мере того как персонаж становится многомерным, составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя.

Поведение героя и его характерологические признаки взаимосвязаны. Поведение – разворот присущих ему свойств, а свойства – стереотипы процессов поведения. Притом поведение персонажа – это не только поступки, действия, но и любое участие в сюжетном движении, вовлеченность в совершающиеся события и даже любая смена душевных состояний.

О свойствах персонажа сообщает автор или рассказчик, они возникают из его самохарактеристики или из суждений других действующих лиц. Вместе с тем читателю самому предоставляется определять эти свойства – акт, подобный житейской стереотипизации поведения наших знакомых, ежеминутно нами осуществляемый. Акт подобный и одновременно иной, потому что литературный герой задан нам чужой творческой волей – как задача с предсказанным решением. (...)

ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Среди всех средств литературного изображения человека (его наружность, обстановка, жесты, поступки, переживания, относящиеся к нему события) особое место принадлежит внешней и внутренней речи действующих лиц. Все остальное, что сообщается о персонаже, не может быть дано непосредственно;

оно передается читателю в переводе на язык слов. Только строя речь человека, писатель пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда предмету изображения (слово, изображенное словом). Прямая речь персонажей обладает поэтому возможностями непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний.

Реализм XIX века предложил читателям героев, которые разговаривают *как в жизни*. Такова установка – очень существенная для всей поэтики реализма. Но не следует понимать ее буквально. В литературном произведении не говорят как в жизни, потому что литературная прямая речь организована. Она представляет собой художественную структуру, подчиненную задачам, которых не знает подлинная разговорная речь. Любое – даже самое натуралистическое – изображение прямой речи условно (в большей или меньшей степени). Уже в диалогах персонажей романов XIX века нередко фиксировались признаки устной речи: отрывочность, повторения, инверсии, пропуски смысловых звеньев, отклонения от грамматических правил. Но все это именно отдельные признаки, сигналы, сообщающие читателю, что действующие лица разговаривают *как в жизни*. Никто, кажется, не ставил себе цели действительно *услышать* и воспроизвести разговорную речь. К тому же устную речь мы далеко не всегда слышим адекватно, мы непроизвольно ее «исправляем», даже в процессе стенографической записи. Литература никогда практически не пыталась изобразить устную речь в подлинной ее дезорганизованности, со всей ее трудноуловимой смысловой спецификой. Об этом в структурном мире художественного произведения читателю давали только понять – намеками, отдельными признаками.

Условность речи литературных героев имеет свои градации – от явной, подчеркнутой условности стихотворной трагедии или комедии до скрытой условности того индивидуально-речевого образа, которым облекала своих персонажей социально-психологическая литература XIX века. В художественной прозе вырабатываются некие нормы естественного диалога, модели литературной разговорной речи. Подобные модели существуют и в драматургии... Они обладают рядом синтаксических, лексических, даже фонетических признаков устной речи, но всегда в условном к ней приближении, всегда в пределах, ограниченных требованиями художественной структуры, закономерностями ее восприятия. (...)

 **М. М. БАХТИН**
АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Текст печатается по изданию: Бахтин, М.М. Собрание сочинений: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Издательство русские словари. Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 90–102; 247–263.

ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ АВТОРА К ГЕРОЮ

(...) Каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей; но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и пр., эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, или, наконец, это просто случайные впечатления целого или дурное эмпирическое обобщение; нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы... В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя имеет принципиальный и продуктивный, созидательный характер. (...)

И автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему

приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое. (...)

...Тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевою позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его... Когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им в душе, а осуществлялось в произведении (не переживалось им, а переживало героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя – человек, критик, психолог или моралист. Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь), практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя... Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их. В этом отношении и нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор – единственно активная формиру-

ющая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов.

Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достоятельными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, *целое* героя и *целое* автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент – форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. Так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого и утверждают тождественность или близость их социально-политического мировоззрения; взгляды Толстого и взгляды Левина... Всюду здесь игнорируют принципиальную разнопланность целого героя и автора, самую форму отношения к мысли и даже к *теоретическому* целому мировоззрения. Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с *бытием* можно спорить или соглашаться, игнорируется *эстетическое опровержение*. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соответствия с *целым* героя, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности... (...)

...Автор – носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгрессионного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисхо-

дит на него – как дар – из иного активного сознания – творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения...

Сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательная-этическая) заинтересованность в событии героя объемлет художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность – нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения общезначимой или принимаемой за таковую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательную-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгредиентные его сознанию моменты и определить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и из-

нутри себя не завершеного единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому...

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою – отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни. Это отношение изъемерит героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором – как товарищ по событию жизни, или против – как враг, или, наконец, в нем самом – как он сам, изъемерит его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует. Это – <1 нрзб.> вневходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательным и этически безучастным зрителем. (...)

Теперь несколько слов о трех типических случаях отклонения от прямого отношения автора к герою, которые имеют место, когда герой в жизни совпадает с автором, то есть когда он в существенном автобиографичен.

Согласно прямому отношению, автор должен стать вне себя,.. он должен стать *другим* по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого; правда, и в жизни мы это делаем на каждом шагу, оцениваем себя с точки зрения других, через другого стараемся понять и учесть трансгredientные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого – для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания), –

учитываем фон за нашей спиной, то есть все то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что видимо, значимо и известно другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; наконец, предвосхищаем и учитываем и то, что произойдет после нашей смерти, результат нашей жизни в ее целом, конечно, уже для других; одним словом, мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни, учитываем и тот совершенно особый ценностный коэффициент, с которым подана наша жизнь для другого, совершенно отличный от того коэффициента, с которым она переживается нами самими в нас самих. Но все эти через другого узнаваемые и предвосхищаемые моменты совершенно имманентизируются в нашем сознании, переводятся как бы на его язык... Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни. При эстетической самообъективации автора-человека в героя этого возврата в себя не должно происходить: целое героя для автора-другого должно остаться последним целым, отделять автора от героя – себя самого должно совершенно нацело, в чистых ценностях для другого должно определить себя самого, точнее, в себе самом увидеть другого до конца; ибо имманентность возможного фона сознанию отнюдь не есть эстетическое сочетание сознания героя с фоном: фон должен оттенять это сознание в его целом, как бы ни было глубоко и широко это сознание, хотя бы весь мир оно осознавало и имманентизовало себе, эстетическое должно подвести под него трансгредиентный ему фон, автор должен найти точку опоры вне его, чтобы оно стало эстетически завершенным явлением – героем. (...)

Если эту ценностную точку внеходимости герою теряет автор, то возможны три общих типичных случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не предвосхищая дальнейшего, мы отметим лишь самые общие черты.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не мо-

жет найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя... Вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; герой не соприроден оттеняющему его фону (обстановка, быт, природа и проч.), не сочетается с ним в художественно необходимое целое, движется на нем, как живой человек на фоне мертвой и неподвижной декорации; нет органического слияния внешней выраженности героя (наружность, голос, манеры и проч.) с его внутренней познавательной-этической позицией, эта первая облегает его как не единственная и несущественная маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри только; диалоги цельных людей, где необходимыми, художественно значимыми моментами являются и лица их, костюмы, мимика, обстановка, находящаяся за границей данной сцены, начинают вырождаться в заинтересованный диспут, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах; наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)

Второй случай: автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя.

Герой этого типа может развиваться в двух направлениях: во-первых, герой не автобиографичен и рефлекс автора, внесенный в него, действительно завершает; если в первом разобранном нами случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной эмоционально-волевой установки героя в событии. Таков герой ложноклассицизма, который в своей жизненной установке изнутри себя самого выдерживает чисто художественное завершающее единство, придаваемое ему автором, в каждом своем проявлении, в поступке, в мимике, в чувстве, в слове остается верен своему эстетическому принципу. У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров, герои часто весьма наивно сами высказывают ту завершающую их морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора. Во-вторых, герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершенным,

он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершённую целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной. «Вы думаете, что я весь здесь, – как бы говорит этот герой, – что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своей завершённостью.

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершён.

Охарактеризованное нами в самых общих чертах отношение автора к герою осложняется и варьируется теми познавательно-этическими определениями целого героя, которые, как мы видели это раньше, неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так, эмоционально-волевая предметная установка героя может быть познавательно, этически, религиозно авторитетной для автора – героизация; эта установка может разоблачаться как неправдоподобная претендующая на значимость – сатира, ирония и проч. Каждый завершающий, трансгредиентный самосознанию героя момент может быть использован во всех этих направлениях (сатирическом, героическом, юморическом и проч.). Так, возможна сатиризация наружностью, ограничение, высмеивание познавательно-этической значимости ее внешней, определенной, слишком человеческой выраженностью, но возможна и героизация наружностью (монументальность ее в скульптуре); задний план, то невидимое и незнание, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии: маленький человек на большом фоне мира, маленькое знание и уверенность в этом знании человека на фоне бесконечного и безмерного незнания, уверенность в своей центральности и исключительности одного человека рядом с такою же уверенностью других людей – всюду здесь эстетически использованный фон становится моментом разоблачения. Но фон не только разоблачает, но и облачает, может быть использован для героизации выступающего на нем героя. (...)

ПРОБЛЕМА АВТОРА

(...) В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устрояет конкретный мир: пространственный с его ценностным центром – живым телом, временной с его центром – душой и, наконец, смысловой – в их конкретном взаимодействующем единстве.

Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть (*moriturus*), противоставление его смысловому напряжению спасительного завершения; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, чего сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а с иной – внежизненно активной. Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне – там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во вне находящейся и внесмысловой активности. Божественность художника – в его приобщенности вне находимости высшей. Но эта вне находимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне – вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст – план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. (...)

Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление чисто литературных старых форм, навыков и традиций (что, бесспорно, имеет место), никогда не встречаясь с сопротивлением иного рода (познавательно-этическим сопротивлением героя и его мира), причем его целью является создание новой литературной комбинации из чисто литературных же элементов, причем и читатель должен «ощущать» творческий акт автора только на фоне обычной литературной манеры, то есть тоже ни в чем не выходя за пределы ценностно-смыслового контекста материально понятой литературы. Действительно творческий ценностно-смысловой контекст автора, осмысливающий его произведение, отнюдь не совпадает с чисто литературным контекстом, да еще материально понятым; этот последний со своими ценностями входит, конечно, в первый, но он отнюдь не является здесь определяющим, но определяемым; творческому акту приходится определять себя активно и в материально-литературном контексте, занимать и в нем ценностную позицию, и, бесспорно, существенную, но эта позиция определяется более основной позицией автора в событии бытия, в ценностях мира; по отношению к герою и его миру (миру жизни) ценностно устанавливается автор прежде всего, и эта его художественная установка определяет и его материально-литературную позицию. Можно сказать: формы художественного видения и завершения мира определяют внешнелитературные приемы, а не наоборот; архитектоника художественного мира определяет композицию произведения (порядок, распределение и завершение, сцепление словесных масс), а не наоборот. Приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, *первичная художественная борьба* с познавательно-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством; здесь точка высшего напряжения творческого акта (для которого все остальное только средство), каждого художника в своем творчестве, если он значительно и серьезно является *первым художником*, то есть непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом (стихией и хаосом с точки зрения эстетической), и только это столкновение высекает чисто художественную искру. Каждому ху-

дожнику в каждом его произведении каждый раз снова и снова приходится завоевывать художественно <1 нрзб.>, снова и снова существенно оправдывать самую эстетическую точку зрения как таковую. Автор непосредственно сходится с героем и его миром и только в непосредственном ценностном отношении к нему определяет свою позицию как художественную, и только в этом ценностном отношении к герою обретают впервые свою значимость, свой смысл и ценностный вес... (...)

... Художественное целое представляет из себя преодоление, притом существенное, некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно значимой жизни). В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообуславливающих друг друга; каждый момент определяется в двух ценностных системах, и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении – это пара сил, создающих ценностный событийный вес каждого момента и всего целого.

Художник никогда не начинает с самого начала именно как художник, то есть с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. Две закономерности управляют художественным произведением: закономерность героя и закономерность автора, содержательная и формальная закономерность. Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего ценностно весомого. Героя нельзя создать с начала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя «сделать» героя, он не будет живым, не будет «ощущаться» его чисто эстетическая значимость. Автор не может *выдумать* героя, лишеного всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора, утверждающему и оформляющему его. Автор-художник *преднаходит* героя данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя – такой был бы неубедителен. Конечно, мы имеем в виду *возможного* героя, то есть еще не ставшего героем, еще не оформленного эстетически, ибо герой *произведения* уже облечен в художественно значимую форму, то есть данность человека-другого, она-то *преднаходится* автором как художником, и только по отношению к ней получает ценностный вес эстетическое завершение. Художественный акт встречает некоторую упорствующую (упругую, непроницаемую) реальность, с которой он не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь. Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформ-

ленная в его произведение. Эта реальность героя – другого сознания – и есть *предмет* художественного видения, придающий *эстетическую объективность* этому видению. (...)

...Единство приемов оформления и завершения героя и его мира и обусловленных ими приемов обработки и приспособления (имманентного преодоления) материала мы называем *стилем*. В каком отношении находятся стиль и автор как индивидуальность? Как относится стиль к содержанию, то есть к завершаемому миру других? Какое значение имеет традиция в ценностном контексте автора-созерцателя?

Уверенное единство стиля (большой и сильный стиль) возможно только там, где есть единство познавательно-этической напряженности жизни, бесспорность управляющей ею заданности – это первое условие, второе – бесспорность и уверенность позиции внаходимости (в конечном счете, как увидим, религиозное доверие к тому, что жизнь не одинока, что она напряжена и движется из себя не в ценностной пустоте), прочное и неоспоримое место искусства в целом культуры. Случайная позиция внаходимости не может быть уверена в себе; стиль не может быть случайным. (...)

... Некуда деть внешность человека и жизни, нет обоснованной позиции для ее устройства. (Стиль как единая и законченная картина внешности мира: сочетание внешнего человека, его костюма, его манеры с обстановкой. Мировоззрение устраивает поступки (причем все изнутри может быть понято как поступок), придает единство смысловой поступающей направленности жизни, единство ответственности, единство прехождению себя, преодолению себя жизни; стиль придает единство трансгredientной внешности мира, его отражению вовне, обращенности вовне, его границам (обработка и сочетание границ). Мировоззрение устраивает и объединяет кругозор человека, стиль устраивает и объединяет его окружение.) (...)

...Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к *принципу*, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого, неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им

индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора – героя биографии (формы, научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяется положение и метод биографии как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение... Внутри произведения для читателя автор – совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения, – акт, делающий его самого пассивным.

В. Н. ВОЛОШИНОВ

СЛОВО В ЖИЗНИ И СЛОВО В ПОЭЗИИ

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 74–92.

Для правильного и продуктивного применения социологического анализа в теории искусства, и в частности в поэтике, необходимо отрешиться от двух ложных воззрений, которые крайне сужают пределы искусства, изолируя только отдельные моменты его.

Первое воззрение можно определить как *фетишизацию художественного произведения-вещи*. Этот фетишизм является в настоящее время преобладающим в искусствоведении. Поле зрения исследователя ограничивается художественным произведением,

которое анализируется так, как если бы им исчерпывалось все в искусстве. Творец и созерцатели остаются вне поля рассмотрения.

Вторая точка зрения, наоборот, ограничивается изучением психики или творца, или созерцателя (чаще же просто ставит между ними знак равенства). Переживания созерцающего или творящего человека для нее исчерпывают искусство.

Таким образом, для одной точки зрения предметом исследования является только структура вещи-произведения, для другой – только индивидуальная психика творца или созерцателя. (...)

В конечном счете, обе точки зрения грешат одним и тем же недостатком: *они пытаются в части найти все целое*; структуру части, абстрактно оторванной ими от целого, они выдают за структуру всего целого. Между тем «художественное» в своей целокупности находится не в вещи, и не в изолированно взятой психике творца, и не в психике созерцателя – «художественное» обнимает все эти три момента. Оно является *особой формой взаимоотношения творца и созерцателей, закрепленной в художественном произведении*. (...)

Художественное произведение, взятое вне этого общения и независимо от него, является просто физической вещью или лингвистическим упражнением, – художественным оно становится только в процессе взаимодействия творца и созерцателя, как существенный момент в событии этого взаимодействия. Все то в материале художественного произведения, что не может быть вовлечено в общение творца и созерцателя, что не может стать «медиумом», средой этого общения, – не может получить и художественного значения. (...)

Характерной чертой эстетического общения и является то, что оно вполне завершается созданием художественного произведения и его постоянными воссозданиями в сотворческом созерцании и не требует иных объективаций. Но, конечно, эта своеобразная форма общения *не изолирована*: она причастна единому потоку социальной жизни, отражает в себе общий экономический базис и вступает во взаимодействие и в обмен силами с другими формами общения.

Слово в жизни явно не довлеет себе. Оно возникает из внесловесной жизненной ситуации и сохраняет самую тесную связь с ней. Более того, слово непосредственно восполняется самой жизнью и не может быть оторвано от нее без того, чтобы не утратить своего смысла.

Вот характеристики и оценки, какие мы обычно даем отдельным жизненным высказываниям: «это ложь», «это правда», «это смело сказано», «этого нельзя было говорить» и проч. и проч.

Все эти и подобные им оценки, каким бы критерием – этическим, познавательным, политическим или иным – они ни руководились, захватывают дальше и больше того, что заключено в собственно словесном, лингвистическом моменте высказывания: *вместе со словом они захватывают и внесловесную ситуацию высказывания*. Эти суждения и оценки относятся к некоторому целому, в котором слово непосредственно соприкасается с жизненным событием и сливается с ним в неразрывное единство. Само слово, взятое изолированно, как чисто лингвистическое явление, конечно, не может быть ни истинным, ни ложным, ни смелым, ни робким. (...)

Всякое действительно произнесенное (или осмысленно написанное), а не дремлющее в лексиконе слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя). Слово – социальное событие, оно не довлеет себе как некая абстрактно лингвистическая величина... (...)

Конкретное высказывание (а не лингвистическая абстракция) рождается, живет и умирает в процессе социального взаимодействия участников высказывания. Его значение и его форма в основном определяется формой и характером этого взаимодействия. Оторвав высказывание от этой реальной питающей его почвы, мы теряем ключ как к его форме, так и к его смыслу, – в руках у нас остается или абстрактная лингвистическая оболочка, или абстрактная же схема смысла (пресловутая «идея произведения» старых теоретиков и историков литературы) – две абстракции, которые несоединимы между собой, ибо нет конкретной почвы для их живого синтеза. (...)

Жизненный смысл и значение высказывания (каковы бы они ни были) не совпадают с чисто словесным составом высказывания. Сказанные слова пропитаны подразумеваемым и несказанным. То, что называется «пониманием» и «оценкой» высказывания (согласие или несогласие), всегда захватывает вместе со словом и внесловесную жизненную ситуацию. (...)

Слово – это как бы «сценарий» некоторого события. Живое понимание целостного смысла должно *репродуцировать* это событие взаимного отношения говорящих, как бы снова «разыграть» его, причем понимающий берет на себя роль слушателя. Но чтобы выполнить эту роль, он должен отчетливо понять и позиции других участников.

Для лингвистической точки зрения не существует, конечно, ни этого события, ни его живых участников, – она имеет дело с абстрактным, голым словом и его абстрактными же моментами

(фонетическим, морфологическим и пр.); поэтому-то целостный смысл слова и его идеологическая ценность – познавательная, политическая, эстетическая – недоступны для этой точки зрения. Как не может быть лингвистической логики или лингвистической политики, так не может быть и лингвистической поэтики.

Чем же отличается художественное словесное высказывание – законченное поэтическое произведение – от высказывания жизненного?

С первого же взгляда ясно, что здесь слово не находится и не может находиться в такой же тесной зависимости от всех моментов внесловесного контекста, от всего непосредственно видимого и знакомого, как в жизни. Поэтическое произведение не может опираться на вещи и на события ближайшего окружения как на нечто само собою разумеющееся, не вводя даже ни единого намека на них в словесную часть высказывания. С этой стороны к слову в литературе предъявляются, конечно, гораздо большие требования: многое, что оставалось в жизни за пределами высказывания, должно найти теперь словесного представителя. С точки зрения предметно-прагматической в поэтическом произведении не должно быть недосказанностей.

Следует ли из этого, что в литературе говорящий, слушающий и герой впервые сходятся, ничего друг о друге не знают, не имеют общего кругозора, и потому им не на что опереться и нечего подразумевать? Некоторые, действительно, склонны так думать.

На самом деле и поэтическое произведение тесно вплетено в невысказанный контекст жизни. Если бы действительно автор, слушатель и герой сошлись бы впервые как абстрактные люди, не связанные никаким единым кругозором, и брали бы слова из лексикона, то едва ли получилось бы даже и прозаическое произведение и, уж конечно, не поэтическое. (...)

Особенно важна в литературе роль подразумеваемых оценок. Можно сказать, что *поэтическое произведение – могущественный конденсатор невысказанных социальных оценок*: каждое слово насыщено ими. Эти-то *социальные оценки и организуют художественную форму как свое непосредственное выражение*.

Оценками прежде всего определяется выбор слова автором и ощущение этого выбора (со-выбор) слушателем. Ведь поэт выбирает слова не из словаря, а из жизненного контекста, где они отстоялись и пропитались оценками. Он выбирает, таким образом, оценки, связанные со словами, и притом с точки зрения воплощенных носителей этих оценок. Можно сказать, что поэт все время работает с сочувствием или несочувствием, с согласием или несогласием слушателя. Кроме того, оценка активна и

по отношению к предмету высказывания – герою. Простой выбор эпитета или метафоры есть уже активный оценивающий акт, ориентирующийся в обоих этих направлениях: к слушателю и к герою. *Слушатель и герой – постоянные участники события творчества*, которое ни на один миг не перестает быть событием живого общения между ними. (...)

Современная формалистическая эстетика определяет художественную форму как *форму материала*. (...)

Форма, разумеется, осуществлена при помощи материала, закреплена в нем, но в своем *значении* она выходит за его пределы. *Значение, смысл формы относится не к материалу, а к содержанию*. Так, можно сказать, что форма статуи не есть форма мрамора, а форма человеческого тела, причем она «героизует» изображение человека, или «ласкает», или, может быть, «принижает» его (карикатурный стиль в пластике), то есть выражает определенную оценку изображенного. (...)

...С помощью художественной формы творец занимает некоторую *активную позицию по отношению к содержанию*. Форма сама по себе не должна быть обязательно приятной – гедонистическое объяснение ее нелепо, – форма должна быть убедительной оценкой содержания. (...)

Выраженная формой идеологическая оценка отнюдь не должна переходить в содержание в виде какой-нибудь сентенции, морального, политического или иного суждения. Оценка должна остаться в ритме, в самом *ценностном движении эпитета, метафоры, в порядке развертывания* изображенного события; она должна осуществляться только формальными средствами материала. Но в то же время, не переходя в содержание, форма не должна терять и связи с ним, отнесенности к нему, – в противном случае она становится техническим экспериментом, лишенным всякого действительного художественного смысла.

То общее определение стиля, которое было дано еще классической и неоклассической поэтикой, и основное разделение стиля на «высокий» и «низкий» верно выдвигает именно эту активно оценивающую природу художественной формы. Структура формы, действительно, иерархична, и в этом отношении она близка к политическим и правовым градациям. Подобно им она создает в художественно оформленном содержании сложную систему иерархических взаимоотношений: каждый элемент ее – например, эпитет или метафора – или возводит определяемое в высшую степень, или низводит, или уравнивает его. Выбор героя или события определяет с самого начала общую степень высоты формы и допустимость тех или иных при-

емов оформления, – и это основное требование *адекватности стиля* имеет в виду *оценочно-иерархическую адекватность формы и содержания*: они должны быть *равнодостоинны* друг друга. Выбор содержания и выбор формы – это один и тот же акт, устанавливающий основную позицию творящего, – и в нем находит свое выражение одна и та же социальная оценка. (...)

Автора, героя и слушателя мы все время берем не вне художественного события, а лишь поскольку они входят в самое восприятие художественного произведения, поскольку они являются необходимыми составными моментами его. Это – живые силы, определяющие форму и стиль и совершенно отчетливо ощущаемые компетентным созерцателем. Все же те определения, которые может дать автору и его героям историк литературы и общества, – биография автора, более точная хронологическая и социологическая квалификация героев и пр., – здесь, конечно, исключаются: они не входят непосредственно в структуру произведения, остаются вне ее. (...)

Первым определяющим форму моментом содержания является ценностный ранг изображенного события и его носителя – героя (назван он или не назван), взятый в строгой корреляции к рангу творящего и созерцающего. Здесь имеет место *двустороннее отношение*, как и в правовой и политической жизни: господин – раб, владыка – подданный, товарищ – товарищ и т. п.

Основной тон стиля высказывания определяется, таким образом, прежде всего тем, о ком идет речь и в каком отношении он находится к говорящему: стоит ли он выше, ниже или наравне с ним на ступенях социальной иерархии. Царь, отец, брат, раб, товарищ – как герои высказывания – определяют и его формальную структуру. А этот *удельный иерархический вес* героя определяется в свою очередь тем невысказанным основным ценностным контекстом, в который вплетено и поэтическое высказывание. Подобно тому как «интонационная метафора» в нашем жизненном примере устанавливала живое отношение к предмету высказывания, так и все элементы стиля поэтического произведения проникнуты оценивающим отношением автора к содержанию и выражают его основную социальную позицию. Подчеркнем еще раз, что мы имеем в виду не те идеологические оценки, которые в форме суждений и выводов автора введены в самое содержание произведения, но ту более коренную и более глубокую *оценку формой*, которая находит свое выражение в самом способе видения и расположения художественного материала.

Вторым определяющим стиль моментом взаимоотношения героя и творца является *степень их близости друг к другу*. Эта сторона во всех языках имеет и непосредственное грамматическое выражение: первое, второе и третье лицо и меняющаяся структура фразы в зависимости от того, кто является ее субъектом («я», «ты» или «он»). Форма суждения о третьем лице, форма обращения ко второму лицу, форма высказывания о себе самом (и разновидность этих форм) – уже грамматически различны. Здесь, таким образом, *самая структура языка отражает событие взаимоотношения говорящих*. (...)

Форма поэтического произведения, таким образом, во многих моментах определяется тем, как *ощущает автор своего героя*, являющегося организующим центром высказывания. *Форма объективного повествования, форма обращения* (молитва, гимн, некоторые лирические формы), *форма самовысказывания* (исповедь, автобиография, форма лирического признания – важнейшая форма любовной лирики) – определяются именно *степенью близости автора и героя*.

Оба указанных нами момента – иерархическая ценность героя и степень его близости к автору, взятые самостоятельно, изолированно, еще недостаточны для определения художественной формы. Дело в том, что в игру все время вмешивается третий участник – слушатель, который меняет и взаимоотношение двух других (творца и героя).

Ведь взаимоотношение автора и героя никогда не бывает действительно интимным взаимоотношением двоих: форма все время учитывает третьего – слушателя, – который и оказывает существеннейшее влияние на все моменты произведения.

В каком направлении может определять слушатель стиль поэтического высказывания?.. Слушатель никогда не равен автору. У него свое *незаместимое место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, – и эта позиция определяет стиль высказывания. (...)

Здесь не лишне еще раз подчеркнуть, что мы все время имеем в виду слушателя – как имманентного участника художественного события, изнутри определяющего форму произведения. Этот слушатель является наравне с автором и героем необходимым внутренним моментом произведения и отнюдь не совпадает с так называемой «публикой», находящейся вне произведения, художественные требования и вкусы которой можно сознательно учитывать. Такой *сознательный учет* неспособен непосредственно и глубоко определить художествен-

ную форму в процессе ее живого создания. Более того, если этот сознательный учет публики займет сколько-нибудь серьезное место в творчестве поэта, – оно неизбежно утратит свою художественную чистоту и деградирует в низший социальный план.

Этот внешний учет говорит о том, что поэт утратил своего *имманентного слушателя*, оторвался от того *социального целого*, которое *изнутри*, помимо всяких отвлеченных соображений, способно определить его *оценки* и художественную форму его поэтических высказываний, которая ведь и является выражением этих существенных социальных оценок. (...)

Поэт получает слова и научается их интонировать *на протяжении всей жизни* в процессе *всестороннего* общения со своей средой. Этими словами и интонациями поэт начинает пользоваться уже во *внутренней речи*, с помощью которой он думает и осознает себя даже тогда, когда он не высказывается. Полагать, что можно усвоить себе внешнюю речь, идущую вразрез с *собственной внутренней речью*, со всей внутренне словесной манерой осознавать себя и мир, – наивно... Стиль поэта рождается из не поддающегося контролю *стиля его внутренней речи*, а эта последняя является продуктом всей его социальной жизни. «Стиль – это человек», но мы можем сказать: стиль – это по крайней мере два человека, точнее, – человек и его социальная группа в лице ее авторитетного представителя – слушателя – постоянного участника внутренней и внешней речи человека.

Дело в том, что всякий сколько-нибудь отчетливый акт сознания не обходится без внутренней речи, без слов и без интонации – оценок и, следовательно, уже является социальным актом, актом общения. Даже наиболее интимное самоосознание есть уже попытка перевести себя на общий язык, учесть точку зрения другого и, следовательно, включает в себя установку на возможного слушателя. Этот слушатель может быть только носителем оценок той социальной группы, к которой принадлежит сознающий. В этом отношении *сознание*, поскольку мы не отвлекаемся от его содержания, уже *не есть только психологическое*, но прежде всего *идеологическое явление, продукт социального общения*. Этот постоянный *соучастник* всех актов нашего сознания определяет не только его содержание, но – что является для нас главным – и самый *выбор* содержания, выбор того, что именно осознается нами, и, следовательно, определяет и те *оценки*, которые проникают собою сознание и которые психология называет обычно «эмоциональным тоном» сознания. Слушатель, определяющий художественную форму, и рождается именно из этого постоянного участника всех актов нашего сознания. (...)

Я. МУКАРЖОВСКИЙ

 **ПРЕДНАМЕРЕННОЕ И НЕПРЕДНАМЕРЕННОЕ В ИСКУССТВЕ**

Текст печатается по изданию: Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – С. 207–237.

(...) ...Художественное произведение – автономный художественный знак без однозначного предметного отношения; в качестве автономного знака художественное произведение не вступает отдельными своими частями в обязательное отношение к действительности, которую оно изображает (о которой сообщает) с помощью темы, но лишь *как целое* может вызвать в сознании воспринимающего отношение к любому его переживанию или комплексу переживаний (художественное произведение и «означает» жизненный опыт воспринимающего, душевный мир воспринимающего)... Поэтому в художественном произведении весьма важно смысловое единство, и преднамеренность – это та сила, которая соединяет воедино отдельные части и придает смысл произведению. Как только воспринимающий начинает подходить к определенному предмету с расположением духа, обычным для восприятия художественного произведения, в нем тотчас возникает стремление найти в строе произведения следы такой его организации, которая позволила бы воспринять произведение как смысловое целое. Единство художественного произведения... в действительности может усматриваться лишь в преднамеренности, силе, функционирующей внутри произведения и стремящейся к преодолению противоречий и напряженности между отдельными его частями и элементами, придавая тем самым единый смысл их комплексу и ставя каждый элемент в определенное отношение к остальным. Таким образом, преднамеренность представляет собою в искусстве *семантическую* энергию. (...)

(...) Воспринимающий активен по отношению к произведению: осознание смыслового единства, происходящее при восприятии, разумеется, в большей или меньшей мере предопределено внутренней организацией произведения, но оно не сводится к впечатлению, а носит характер усилия, в результате которого устанавливаются отношения между отдельными элементами воспринимаемого произведения. Это усилие творческое даже в том смысле, что вследствие установления между элементами и частями произведения сложных, и притом образующих некое единство, отношений возникает значение, не содержащееся ни в одном из них в отдельности и даже не выте-

кающее из простого их сочетания. Итог объединяющего усилия, разумеется, в известной, а порой и в немалой степени предопределен в процессе создания произведения, но он всегда зависит частично и от воспринимающего, который (не важно – сознательно или подсознательно) решает, какой из элементов произведения принять за основу смыслового объединения и какое направление дать взаимным отношениям всех элементов. Инициатива воспринимающего, обычно лишь в незначительной мере индивидуальная, а по большей части обусловленная такими общественными факторами, как эпоха, поколение, социальная среда и т. д., перед разными воспринимающими (или, скорее, разными группами воспринимающих) открывает возможность вкладывать в одно и то же произведение различную преднамеренность, иногда весьма отличающуюся от той, какую вкладывал в произведение и к какой приспособлял его сам автор: в понимании воспринимающего может не только произойти замена доминанты и перегруппировка элементов, первоначально бывших носителями преднамеренности, но носителями преднамеренности могут стать даже такие элементы, которые первоначально были вне всякой преднамеренности. (...)

Прежде всего перед нами возникает вопрос, есть ли в произведении, с точки зрения воспринимающего, вообще нечто такое, что заслуживало бы названия непреднамеренности. Если воспринимающий неизбежно стремится воспринять все произведение как знак, то есть как образование, возникшее из единого намерения и черпающее в нем единство своего смысла, то может ли перед воспринимающим раскрыться в произведении нечто такое, что было бы вне этого намерения? И мы действительно встречаемся в теории искусства со взглядами, пытающимися совершенно исключить из искусства непреднамеренность. (...)

...В каждом акте восприятия присутствуют два момента: один обусловлен направленностью на то, что в произведении имеет знаковый характер, другой, напротив, направлен на непосредственное переживание произведения как факта действительности... Преднамеренность, с точки зрения воспринимающего, предстает как тенденция к смысловому объединению произведения – лишь произведение со смысловым единством представляется знаком. Все, что сопротивляется в произведении этому объединению, все, что нарушает смысловое единство, ощущается воспринимающим как непреднамеренное. В процессе восприятия... воспринимающий непрерывно колеблется между ощущением преднамеренности и непреднамеренности, иными словами, произведение представляется ему знаком (причем зна-

ком самоцельным, без однозначного отношения к действительности) и вещью одновременно. Если мы говорим, что оно является *вещью*, то хотим этим дать понять, что произведение под влиянием всего содержащегося в нем непреднамеренного, в смысловом отношении не объединенного сходно в восприятии зрителя с фактом *природы*, то есть таким фактом, который своим строением не отвечает на вопрос «для чего»... (...)

... Воспринимающий вносит в художественное произведение известную преднамеренность, которая хотя и обуславливается преднамеренным построением произведения (иначе не было бы внешнего повода к тому, чтобы воспринимающий относился к предмету, который он воспринимает, как к эстетическому знаку) и в значительной мере находится под влиянием особенностей этого построения, но, несмотря на это,.. обладает самостоятельностью и собственной инициативой. С помощью этой преднамеренности воспринимающий объединяет произведение в смысловое единство. Все элементы произведения стараются привлечь к себе его внимание – объединяющий смысловой жест, с которым он приступает к восприятию произведения, проявляет стремление включить их всех в свое единство. То обстоятельство, что, с точки зрения автора, некоторые элементы могли находиться вне преднамеренности,.. ни в коей мере не накладывает каких-либо обязательств на воспринимающего (который не обязан даже знать, как сам автор смотрит на свое произведение). Разумеется, вполне естественно, что процесс объединения не проходит гладко: между отдельными элементами и, еще скорее, между отдельными смысловыми значениями, носителями которых эти элементы являются, могут выявиться противоречия. Но и эти противоречия уравниваются в преднамеренности именно потому, что... преднамеренность, семантический жест, представляет собой не статический, а динамический объединяющий принцип. Таким образом, перед нами вновь возникает вопрос, не представляется ли воспринимающему все в произведении преднамеренным.

Ответ на этот вопрос... приведет нас к самому ядру непреднамеренности в искусстве... Преднамеренность способна преодолеть противоречия между отдельными элементами, так что и смысловая несогласованность может представляться преднамеренной. Допустим, что определенный элемент стихотворения, например лексика, будет производить на воспринимающего впечатление «низкой» или даже вульгарной, тогда как тема будет восприниматься с иным смысловым акцентом, например, как лирически взволнованная. Вполне возможно, что читатель су-

мееет найти смысловую равнодействующую двух этих взаимно противоречащих элементов (*намеренно* приглушенный лиризм), но возможно также иное: например, его понимание лиризма будет очень строгим и равнодействующая не появится. Что произойдет в первом и во втором случаях? В первом случае, когда воспринимающий сумеет объединить взаимно противоречащие элементы в синтезе, противоречие между ними предстанет как *внутреннее* противоречие (одно из внутренних противоречий) данной поэтической структуры; во втором случае противоречие останется вне структуры, вульгарная лексика будет расходиться с не только лирически окрашенной темой, но и со всем построением стихотворения: один элемент противопоставлен всем остальным как целому. Этот элемент, противостоящий всем остальным, воспринимающий станет ощущать как факт внехудожественный, и ощущения, которые будут вызваны противоречием этого элемента с остальными, также окажутся «внехудожественными», то есть связанными с произведением не как со знаком, а как с вещью. Возможно и даже весьма правдоподобно, что эти ощущения отнюдь не будут приятны. Но это в данный момент неважно. Несомненно, что элемент, который поставит себя *против* всех остальных, будет ощущаться как элемент *непреднамеренности* в данном произведении. (...)

...Точно так же ясно, что основа знакового воздействия художественного произведения – его смысловое единство, основа же его «реальности», непосредственности – то, что в художественном произведении противится этому объединению, иными словами, то, что в нем ощущается как непреднамеренное. Только непреднамеренность способна сделать произведение в глазах воспринимающего столь же загадочным, как загадочен для него предмет, назначения которого он не знает; только непреднамеренность своим противодействием смысловому объединению умеет пробудить активность воспринимающего; только непреднамеренность, которая благодаря отсутствию строгой направленности открывает путь для самых различных ассоциаций, может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь жизненный опыт воспринимающего, все сознательные и подсознательные тенденции его личности. И в результате всего этого непреднамеренность включает художественное произведение в круг жизненных интересов воспринимающего, придает произведению по отношению к воспринимающему такую настоятельность, какой не мог бы обрести знак в чистом виде, за каждой чертой которого воспринимающий ощущает чье-то чужое, а не свое намерение. Если

искусство представляется человеку всегда новым и небывалым, то способствует этому главным образом непреднамеренность, ощущаемая в произведении. Разумеется, и преднамеренность обновляется с каждым новым художественным поколением, с каждой новой творческой личностью, а в известной мере и с каждым новым произведением. Однако,.. несмотря на это непрерывное обновление, воскрешение преднамеренности в искусстве никогда не бывает совершенно неожиданным и непредопределенным: развитие художественной структуры образует непрерывный ряд, и каждый новый этап есть лишь реакция на этап предшествующий, представляет собой его частичное преобразование. (...)

Вопросы и задания

1. Как, с точки зрения М. М. Бахтина, соотносится «образ автора», данный в литературном произведении, и реальный автор этого произведения? В чем принципиальная разница, с точки зрения ученого, между этими двумя ипостасями одного и того же явления?
2. В чем, с точки зрения Л. Я. Гинзбург, состоит специфика освоения реального человека художественной литературой? Как соотносятся понятия «исторический характер» и «литературный герой»?
3. Как Л. Я. Гинзбург определяет структуру литературного героя? Какова роль прямой речи героя в его самохарактеристике, как соотносятся речь героев литературного произведения и быденная речь?
4. Как определяет М. М. Бахтин идеальное отношение автора литературного произведения к своему герою? Какие формы отклонения от этого отношения выделяет М. М. Бахтин? Почему недопустимо трактовать высказывание героя, существующее в контексте произведения, как непосредственное выражение авторского мнения?
5. Какова, по мнению М. М. Бахтина, позиция автора по отношению к создаваемому им художественному миру? Как она отражается в художественном произведении?
6. Как вы понимаете формулу В. Н. Волошинова (М. М. Бахтина) о слове как о сценарии литературного произведения, и какова роль читателя в этом сценарии?
7. Как, с точки зрения Я. Мукаржовского, можно объяснить неадекватность читательского прочтения произведения авторскому тексту? В чем причины несовпадения авторского текста и читательской его интерпретации?

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Р. ИНГАРДЕН

ДВУМЕРНОСТЬ СТРУКТУРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Текст печатается по изданию: Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 22–38.

(...) Приступая к исследованию... произведения без какого-либо предубеждения, мы не можем не заметить *двумерности* его структуры. Читая приведенное выше стихотворение⁸ (как и любое другое произведение литературы), мы движемся, с одной стороны, от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям, вплоть до слов: «Но в путь! Никто не позовет». С другой же стороны, в *каждой* из этих частей мы сталкиваемся с определенным числом компонентов, разнородных по своей природе, но неразрывно между собою связанных. Таким образом, в *одном* измерении мы имеем дело с *последовательностью* сменяющихся друг друга *фаз – частей* произведения, а во *втором* – с множеством *совместно выступающих* разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»). Оба эти измерения немислимы одно без другого, что обусловлено самой природой действующих в произведении факторов. Простейшим, относительно самостоятельным компонентом произведения является *предложение*. А оно в силу самой своей сущности состоит из ряда слов, которые *следуют одно за другим*, являются во многих отношениях подчиненными предложению компонентами, но вместе с тем могут быть выделены из него как целого. Слова эти, обладая звучанием и значением и относясь к чему-либо, вносят в литературное произведение разнородность компонентов. Наличие двух измерений и, вместе с тем, внутреннее единство построения выделяют литературное произведение с точки зрения его структуры из всех родов произведений искусства. (...)

⁸ Имеется в виду сонет А. Мицкевича «Аккерманские степи», на рассмотрении которого Р. Ингарден основывает свою работу. В хрестоматии оставлены только его общие замечания, касающиеся литературного произведения в целом. – *Сост.*

Встречающиеся в отдельных фазах произведения компоненты одинаковы в каждой из фаз по своему *общему* типу, постоянно выступают в том же самом сочетании, но зато отличаются друг от друга в более *частных* особенностях. С точки зрения общего типа это следующие компоненты: а) то или иное *языково-звуковое* образование, в первую очередь *звучание* слова; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения; в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения.

Следуя от одной фазы произведения к другой, мы замечаем, что выступающие в различных фазах однородные элементы, как правило, сочетаются друг с другом в целое высшего порядка. Это ведет зачастую к возникновению совершенно новых образований, или явлений, не выходящих, впрочем, за рамки типа, обусловленного общей природой лежащих в их основе компонентов. Звучания слов, например, следуя друг за другом в каком-либо определенном порядке, нередко складываются в целое, которое мы называем «стихом»... Последние в свою очередь зачастую соединяются в строфы, которые опять-таки складываются в целое еще более высшего ряда (в нашем примере это так называемая «форма» сонета). Стихи эти, как определенного рода *образования*, следует отличать от тех или иных *явлений*, им сопутствующих и также имеющих языково-звуковой характер. К последним относятся, например, ритм, рифмовка, мелодия стиха и т. д. При этом мы сразу осознаем, что по крайней мере некоторые из явлений этого рода присущи не всем литературным произведениям. Они не встречаются в произведениях, написанных прозой, хотя и проза имеет свои ритмические особенности, зачастую отличающие одно прозаическое произведение от другого. Во всяком случае, звучания слов и языково-звуковые явления образуют некое довольно спаянное целое именно вследствие своего принципиального родства и вследствие того, что явления эти обуславливаются особенностями словесных звучаний и их последовательностью. (...)

Подобно звучанию слов, значения их также связываются друг с другом, образуя речевые обороты или предложения (точнее – смысл предложений)... Предложения же, в свою очередь, не изолированы друг от друга, а более или менее тесно между собой связаны, образуя целое высшего порядка (например, «рассказ», «речь» и т. д.). И в этом случае *образованиям* высшего порядка сопутствуют связанные с ними *явления*, например: «ди-

намика мысли», «легкость» и «ясность» или, наоборот, «тяжесть» и «запутанность» отдельных фраз, их иерархическое подчинение друг другу и т. д. При всей относительной самостоятельности отдельных предложений их смысловые значения (поскольку, разумеется, они между собой связаны) образуют внутри произведения еще одно спаянное целое – его *смысловой слой*.

Точно так же обстоит дело с «представленными» в произведении «предметами». При всем их множестве и разнообразии они также связаны друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем *предметным слоем*, или *изображенным* в произведении *миром*. Слова и предложения, встречающиеся в произведении, определяют не только отдельные предметы и лица, но и разного рода отношения и связи, возникающие между ними, процессы и состояния, в которых они пребывают, и т. д. Все это не отделено одно от другого, а выступает в качестве составных частей *единого* целого. (...)

То целое, которое обозначено в первой строфе, не исчерпывает, однако, всего, о чем говорится в произведении. В движении фаз произведения оно либо изменяется, наполняясь новыми деталями, либо разворачивается как бы в другую часть *той же самой* изображаемой действительности... Так, среди происходящих в изображаемом мире событий выступает событие существенное, финал и ось всего, но не исчезает вместе с тем и все окружающее, являясь подоплекой данного события, его гармоническим дополнением.

Но мир, изображенный в разбираемом нами произведении, не только *существует*, но и *зримо предстает* перед читателем в навязываемых ему до определенной степени текстом *видах* людей и вещей. (...)

«Вид» какой-либо вещи (например, здания, горы, человека и т. д.) составляет в первоначальном, *более узком* значении конкретное зрительное явление, которое мы *переживаем*, *наблюдая* данную вещь, и в котором проявляются она сама и ее качества. (...)

Кроме видов, связанных с наблюдением *sensu stricto*, надо принимать во внимание также и виды, связанные с *воображением*, виды, которые мы переживаем, представляя себе те или иные предметы. В этих-то двух направлениях и следует расширить первоначальное узкое понимание вида. Текст литературного произведения обозначает лишь схемы связанных с наблюдением видов тех предметов, о которых говорится в произведении.

В отличие от охарактеризованных выше слоев литературного произведения виды, как правило, не сочетаются в *непрерывное*

целое, заполняющее без пробелов все фазы произведения от начала до конца. Они возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии. Они могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть вневещными, хотя и не в меньшей степени наглядными, «явлениями» того, что относится к психике. (...)

Все только что охарактеризованные компоненты произведения в целом не только сосуществуют, но и тесно между собой переплетаются: с одной стороны, в двойной слой языка произведения, а с другой – в двойной слой наглядно выступающего перед нами изображаемого мира. В этом переплетении они постепенно разворачиваются перед «глазами» читателя, минуют и оставляют свой отзвук – вплоть до кульминационной фразы сонета: «Jedzmy, nikt nie woła!» («Но в путь! Никто не позовет»). Специфика выраженного данной фразой чувства пронизывает все то, что перед этим было представлено в обоих двойных слоях. Она накладывает на него отпечаток цельности, в свете которого все это целое – после того как произведение прочитано – медленно отодвигается в прошлое, в тишину не нарушаемого никаким новым фактором созерцания.

Таким образом,.. многослойность произведения и последовательная очередность отдельных его фаз тесно друг с другом связаны и по природе своей неразрывны. В другом произведении, как в отдельных его фазах, так и в отдельных слоях, мы встретим, разумеется, другие компоненты, которые по-другому будут между собой связаны. Роль отдельных элементов, слов и фаз в произведении этом, взятом как целое, будет совершенно иной. Но с каким бы литературным произведением мы ни сталкивались, везде будет налицо многослойность и последовательность фаз... произведения. Это неотъемлемо от его сущности, но вместе с тем и не исчерпывает ее. (...)

Наличие четырех слоев составляет... своего рода минимум, которым должно обладать произведение, чтобы быть произведением художественной литературы. (...)

А. В. ЧИЧЕРИН
 **ИДЕИ И СТИЛЬ**

Текст печатается по изданию: Чичерин, А. В. Идеи и стиль / А. В. Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 53–66.

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

(...) Что всякая художественная форма выразительна, в этом никто и никогда не сомневался,.. любая часть формы – носитель, выражение и идеи и чувства. Однако дело не в одной выразительности. Распознавание формы обогащает идеи и чувства. Стало быть, форма по-своему содержательна. Что же такое содержательность формы? То же самое, что и выразительность? Или что-то другое? Конечно, эти два понятия весьма близки. Разница – с волосок. И все-таки весьма существенная разница. Понятие выразительности обозначает то, что сквозь форму идет, в широком смысле, идея. Понятие содержательности усматривает, наряду с этим, как свойство самой формы – ее ум, ее чувство, ее собственное богатство. Художественная форма не просто среда, *сквозь* которую удобно пройти идее, нет, она в себе идею вынашивает. Даже взятая сама по себе, она содержательна, она идейна... Содержательность элементов формы подчинена образу, сюжету, традиции, а также другим составным частям самой формы. Всякое звено художественной формы многозначно, это не обедняет, а обогащает его, не обезличивает, а обогащает его многоликую жизнь. (...)

Выразительности слова, единства в нем содержания и формы не признают сторонники знаковой теории, то есть большинство современных лингвистов. «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна... *языковой знак произволен*», – весьма решительно утверждал Фердинанд де Соссюр. Он очень опасался предположения, что «языковой знак» (то есть слово) – это символ. Нет, нет, символ «не до конца произволен; он не вполне пуст» (в более удовлетворительном переводе было бы сказано – не совершенно пуст), «в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым». Нельзя допустить ни малейшей, «никакой естественной связи». (...)

Что слово – знак, что слово *лопух* ведет нас и к отвлеченному понятию-образу – и вбирает в себя все неисчислимо множество бывших, сущих и будущих лопухов, что слова *этот лопух* означают нечто зеленое, рыхлое, растущее здесь передо мною, причисляя его и к общему понятию и к неисчислимому множеству, – это возражений не вызывает.

Но верно ли, что знак от обозначаемого оторван? Верно ли, что между звуковым составом слов *лопух*, *лилия* и обозначенными ими предметами никакой связи нет?... Вся мировая поэзия – это, прежде всего прочего, обнаружение этой связи. Слово – не только знак, но и выразительная форма мысли, столь же связанная с самой мыслью, как и форма в искусстве. Как

без живого чувства цвета и света невозможна была бы живопись, так без ощущения и понимания поэтической формы слова невозможна литература как искусство. В этом – истоки и возможности содержательности поэтической формы. (...)

А какая же может быть выразительность у знака, лишённого естественной связи с обозначаемым предметом? Условный знак может быть броским, легко запоминающимся, но он не может быть выразительным, то есть выражающим что-то в сущности дела.

Достаточно заняться изучением литературного стиля, и теория знаковой природы слова поколеблется. (...)

Искание естественной связи формы и содержания слова – неперемнная задача стилиста; диалектика этого рода взаимоотношений проникает дальше – в грамматический строй поэтической речи. Изучение изменчивости стилистической роли грамматических форм ведет нас к микроэлементам, образующим стиль, в глубь языка самого по себе и в мастерскую художественного слова. При этом появляются соответствия и знаки равенства там, где грамматика не устанавливала ни соответствия, ни знаков равенства.

Так сближаются стилистические роли безличного оборота, местоимения и глагольной формы, да и существительных среднего рода, отрицательных глагольных форм и тех возвратных форм, в которых сказывается некоторый оттенок обезличивания.

Начало рассказа Достоевского «Вечный муж» построено на доминанте: «Да и вообще все стало изменяться к худшему», «все не удавалось». К этой доминанте подбирается и все прочее в первом абзаце этого рассказа: «...делу конца не предвиделось. Это дело... принимало дурной оборот... как-то вдруг все изменилось... тоже не удалось». Либо безличные обороты, либо формы среднего рода, соответствующие безличным оборотам. Самое простое сочетание подлежащего и сказуемого: «Пришло лето...» (первые слова рассказа) – слажено с дальнейшим потому, что *лето* среднего рода. И это придает безличный оттенок (тогда как *пришла весна* звучало бы более олицетворенно). «...И Вельчанинов, сверх ожидания, остался в Петербурге. Поездка его на юг России расстроилась... от мнительности повадился заниматься делом сам... на дачу выехать не решился...» В глагольных формах *остался, расстроилась, не предвиделось, стало изменяться, повадился, не решился, не удалось* скорее страдательная (обезличенно подвластная обстоятельствам), чем возвратная интонация. Глаголы эти не только не обозначают действия, но и таят в себе прямое его упразднение, независимо от наличия или отсутствия отрицательной частицы.

«...Но к ипохондрии он уже был склонен давно». Это заключительный аккорд всего абзаца. Даже внешняя, случайная форма слов – *лето, дело, оно, вероятно, давно* – созвучна внутренней теме – обезличенности персонажа.

Это непременно покажется странным. Перечисленные только что существительные, местоимения и тем более наречия не имеют ничего общего. Что из того, что *оно* и *давно* образует рифму? Однако грамматический и литературоведческий угол зрения совсем разные. Не только в стихах, но и в прозе всякое созвучие может иметь *смысл...* (...)

Посмотрим на очень простую вещь – на падеж имени существительного. Вероятно, любой автор употребляет все падежи, и все-таки в тех или других случаях одни падежи почему-то отстраняются, другие играют решающую роль: «У подъезда начали останавливаться сначала дрожки казначея, потом исправника, судьи и так далее» (Писемский, «Тысяча душ»). Попробуем изменить: у подъезда стали останавливаться казначей, исправник, судья, подкатывающие в своих дрожках. Во втором случае именительный падеж прямо ставит перед читателем главные лица провинциального города. Но автор не ставит их перед вами, дает их *косвенно*. Прямо перед читателем поставлены их дрожки. Родительный падеж служит этой косвенной подаче третьестепенных персонажей романа.

Косвенная подача некоторым образом оказывается неполной, частичной их подачей. (...)

Совпадение окончаний *оно – давно* напоминает о роли рифмы. Рифме либо придают одно только звуковое значение в «словесной инструментовке», либо еще отмечают ее роль в структуре готового стиха, например те случаи, когда особо ударные слова выделены рифмой. Но весьма значительна и ее роль в движении поэтической мысли. Рифма распахивает неожиданные двери, обновляет, обогащает жизнь образа... «Искание рифмы», осложняя поэтический труд, в то же время сталкивает с пути слишком прямолинейного и ведет к непредвиденным открытиям. И это одинаково при рифме обычной или замысловатой, лишь бы ход, который она открывает, был естественным движением чувства, лишь бы созвучие втягивало в неожиданное, но необходимое движение идеи... Правда, только по рукописи и сравнительно редко можно установить, какая строка в четверостишии какую подсказала строку, первая – третью или наоборот. Но это не так важно, важно видеть вспышку образа, смысла, порожденную звуковой формой слов.

Мечтателю и полуночнику
Москва милей всего на свете:

Двоеточие обозначает минуту искания. Созвучием подсказан дальнейший внезапный и смелый ход:

Он дома, у первоисточника
Всего, чем будет цвезть столетье.

(Б. Пастернак)

При восприятии стиха рифма не только образует отчеканенную звуковую рифму, не только вмещает энергию наиболее ударных слов, но и расширяет смысловые связи, не стесняет, а, напротив, делает более вольным движение идеи.

В статье Е. Маймина «Пушкин о русском стихе» автор несколько затрудняется объяснить, как это могло быть, что совершенно свободное движение романа в стихах сочеталось с замкнутой, скованной формой строфического строя. Между тем связь эта – не косвенная, а прямая: предопределенность формы побуждала к вольному полету мысли. Строение строфы еще усиливает непредвиденные порывы воображения, усиливает воздействие рифмы. В «Евгении Онегине» особенно очевидно, что стих ведет за собою, что он создает логику романа в стихах совсем иную, более прихотливую, более захватывающую разного рода сферы, более ассоциативную, нежели логика прозаического романа. (...)

«Граф, как в огромных тенетах, ходил в своих делах, стараясь не верить тому, что он запутывался, и с каждым шагом все более запутываясь и чувствуя себя не в силах ни разорвать сети, опутавшие его, ни осторожно, терпеливо приняться распутывать их» («Война и мир, т. II, ч. IV, гл. VIII»).

Четыре раза повторенное «запутался», «запутываясь», «опутавшие», «распутывать» содержат настойчиво данную внутреннюю форму всего предложения. Содержательность синтаксической формы именно в том, что в ней повторяется в раскрытом виде эта внутренняя форма: в единстве сложного строения речи – одновременность разнонаправленных порывов и усилий, явное однообразие их. Сравнение с рыбой, которая мечется в опутавшей ее сети, раскрыто в ритмических толчках туда и сюда, без того, чтобы выскочить из замкнутого круга: «...стараясь не верить... все более и более запутываясь... чувствуя себя не в силах ни разорвать... ни... распутывать...».

Аналитический характер такого рода речевой формы в том, как в едином цельном чувстве она обнаруживает движение и противодействие составных ее частей. Поэтому и взрывчатая трагедийность заключена в такого рода форме. Так же в стихотворном тексте непрерывность течения слова, совмещение

разных планов и точек зрения в сопоставлениях и сравнениях, в самой форме такого рода осложненного движения содержит высокую лирическую трагедийность:

Она сидела на полу
И груды писем разбирала –
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала –
Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела –
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

В конце четвертой строки я сохраняю знак, который был в издании 1934 года, вышедшем под редакцией Г. И. Чулкова. Это тире, как протянутая рука, усиливает связь первого и второго четверостиший. Наиболее законным знаком, при повторении сказуемого, была бы запятая, но тире было излюбленным, а часто и единственным знаком, которым пользовался Тютчев. К сожалению, в позднейших изданиях здесь появилась точка. Этот знак в данном случае не соответствует единству поэтического слитного движения; правда, он не разрывает, но надрывает его. Ведь и знаки препинания по-своему содержательны.

Изучение языка литературного произведения плодотворно тогда, когда от любого фонетического или грамматического явления, от запятой или точки исследователь проникает в глубь идеи или образа. (...)

 **М. М. ГИРШМАН**
ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ
И ПРАКТИКА АНАЛИЗА

Текст печатается по изданию: Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 55–63.

... Содержание – это не просто факт реальной действительности, о котором рассказывается. Но это и не «голая» мысль, и не отвлеченная оценка. «В искусстве природа и идея не могут быть оторгнуты друг от друга без того, чтобы искусство не было разрушено так же, как и жизнь», – говорил Гете. Содержание литературного произведения – это органическое единство отображения, осмысления и оценки действительности, мысли и оценки не должны обособленно существовать и выделяться, как масло в воде, – в истинно художественном произведении

они внутренне проникают и пронизывают собой изображаемые события, переживания, действия. И существует этот неразрывный сплав действительности, мысли и чувства только в художественном слове – единственно возможной форме существования данного жизненного содержания.

И как содержание – это вовсе не только то, «о чем рассказывается», так и форма совсем не сводится к отвлеченному «как рассказывается», не сводится к набору приемов и речевых средств, которые использует писатель в своем произведении. Если факты реальной действительности – это не содержание, а предмет, то и приемы и средства – это не форма, а только материал, из которого создается художественное произведение. Никакая метафора, никакое ритмическое построение, никакой композиционный прием *сами по себе* не имеют художественной ценности. Одна и та же ритмическая вариация четырехстопного хорея может быть и элементом поэтической формы в прекрасных стихах А. Твардовского: «Переправа, переправа... Берег левый, берег правый...», – и частью совершенно антипоэтического рекламного сооружения типа: «Позабудьте все вопросы, Покупайте папиросы...». Если предмет реальной действительности, его осмысление и оценка превращаются в содержание литературного произведения, лишь внутренне объединяясь и воплощаясь в словесно-художественной форме, то и любое слово, любое речевое средство оказывается художественно значимым лишь тогда, когда оно перестает быть просто информацией, когда внешние по отношению к нему жизненные явления становятся его внутренним содержанием, когда слово о жизни преобразуется в жизнь, запечатлеваемую словом. (...)

Какие приемы и средства использует писатель в своем произведении? Часто приходится и читать и слышать подобные фразы при анализе литературных произведений, их художественной формы. А между тем такой вопрос искажает суть *художественности*, сводит художественную форму к материалу и техническим приемам. Средства и приемы использовать может и графоман, а настоящим писателем всегда движет желание открыть людям новый жизненный смысл, «просветляющую правду» (Л. Толстой), в единственно возможную форму существования и воплощения которой и превращаются все приемы и средства. И если речь идет о понимании произведения в единстве содержания и формы, то надо спрашивать не о том, какие приемы применяются, а о том, что *значит* данный элемент художественной формы целого, какое конкретное содержание он воплощает. И принадлежит это *реальное художественное значение* не элементу самому по себе, а произведению как целому. (...)

Содержание есть не что иное, как «переход формы в содержание» именно потому, что предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, обретая в ней индивидуально-конкретное и завершенное воплощение. То из действительности, во что «перешла» словесная форма (или иначе – лишь то из жизни, что стало словом), становится содержанием литературного произведения. А «форма есть не что иное, как переход содержания в форму» (Г. В. Ф. Гегель. – *Сост.*) именно потому, что речевой материал превращается в художественную форму постольку, поскольку в него «переходит» содержание и он всецело проникается непосредственно жизненными значениями (иначе – поскольку слово становится жизнью).

Только с учетом этой взаимопереходности может осуществляться конкретизация категорий «содержание» и «форма» в характеристике строения литературного произведения, составляющих его значимых элементов и структурных слоев, каждый из которых представляет собой диалектическое единство изображаемой жизни и изображающего слова.

Все мы понимаем, что рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но становясь взаимодействующими сторонами художественного единства, они выявляют себя не иначе, как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в этой эстетической реальности обнаруживает свой внутренний смысл. Слово же, которое не просто информирует, но вбирает в себя внешнюю реальность и творчески созидает новый смысл, само становится своеобразным действием, поступком, событием. (...)

Каждый слой в структуре литературного произведения – и его ритмическая организация, и сюжет, и герои – представляет собой двуединство «события, о котором рассказано», и «события самого рассказывания»: с одной стороны, изображаемого движения жизни, действующих лиц, а с другой – наполненных всем этим «слов», которые в своих качественно новых образительно-выразительных, повествовательных, личностно-характерологических значениях становятся не сообщением об изображаемых событиях, но формой их существования.

Очень важно подчеркнуть, что взаимопереход содержания и формы друг в друга – это не что-то «разовое», раз и навсегда осуществленное и затем даруемое для «потребления». «Произведение есть существо движущееся, а не покоящийся труп», – писал А. Блок. Противоречие изображаемой действительности и изображающего слова, переходящих друг в друга, является

основой этого движения. И поскольку сущность жизни заключается, по словам Ф. Энгельса, в «постоянном самообновлении», то и внутренняя жизнь художественного произведения предполагает, что каждый раз снова и снова, при сотворческой активности каждого воспринимающего, происходит претворение внесловесной реальности в слово, а слова – в «живую жизнь». (...)

Для анализа литературных произведений в единстве содержания и формы одним из самых актуальных является двуединое методическое требование: как форму недопустимо сводить к номенклатурному наименованию и перечислению приемов и «художественных особенностей», так и содержание нельзя отрывать от конкретной формы его существования в слове. Событие, о котором рассказывается в произведении, невозможно постигнуть вне особенностей рассказа об этом событии.

Можно ли понять, например, идейное содержание «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, отвлекаясь от характера рассказа и складывающихся в нем отношений Гриневы-рассказчика и участника событий, с которыми В. В. Виноградов справедливо взаимосвязывал два исторических пласта содержания повести. К этому следует добавить и третий смысловой пласт, соотнесенный с «издателем» как «объективным» повествователем, который, непосредственно проявляя себя в послесловии и эпиграфах, в то же время углубляет и объединяет все организующие рассказ точки зрения и повествовательные позиции. (...)

 **И. А. ВИНОГРАДОВ**
ВНУТРЕННЯЯ ТЕМА

Текст печатается по изданию: Виноградов, И. А. Вопросы марксистской поэтики / И. А. Виноградов. – М.: Сов. писатель, 1972. – С. 167–195.

(...) Каждое художественное произведение представляет собой отражение каких-то явлений действительного мира, все равно – идет ли речь о внешних материальных вещах и процессах или о мире чувств, о мире переживаний... Нельзя ссылаться, как на опровергающие это положение, на произведения, «лишенные темы» (идет ли речь о «беспредметной» музыке, орнаменте или «беспредметных» стихах и т. п.). Таких «лишенных темы» произведений нет. Если мы имеем образ, то в нем всегда, прямо или косвенно, отражены какие-то явления реальности, если же образа мы не имеем, тогда остается «вещь» сама по себе (звук, линия и т. д.), выпадающая за пределы искусства,

лишенная художественной темы, но отнюдь все-таки не «беспредметная».

Таким образом, первое, что мы можем сказать о теме, это то, что она является слепком с реальности в разнообразных ее сторонах и проявлениях (в художественных произведениях – с реальности в ее конкретно-чувственной форме). Но этим дело не исчерпывается, а скорее лишь начинается.

Из сказанного отнюдь не вытекает вывод, что тема – это объект изображения в его «натуральном», природном виде. Это очень расплывчатое и чрезвычайно поверхностное понимание дела. Тема, конечно, не оторвана от предмета, но она относится к области сознания (овеществленного средствами искусства), тема – это то, что отобрано, «снято», отражено в произведении искусства. (...)

Между тем следовало бы (хотя бы при научном анализе) строго различать, с одной стороны, предмет, объект, материал изображения и, с другой, тему как отбор и самое это изображение определенных явлений, сторон, связей действительности (в конкретно-чувственном их существовании).

В таком понимании тема становится основной категорией исследования... В произведении нет ничего другого, кроме темы. О чем бы мы ни говорили, какие бы стороны произведения мы ни разбирали, мы всегда говорим о его тематическом составе, о различных сторонах, частях, элементах этого состава.

Тема является «всеобщей» характеристикой того, что в произведении содержится. Далее мы расчленяем этот суммарно взятый состав произведения сообразно тем явлениям реальности, которые в произведении отражены. Мы говорим о персонажах произведения как отражении человеческих характеров, с различными социально-психологическими их особенностями, об элементах языка как о тех частицах, из которых слагаются целостные образы, и т. д., и т. п. (...)

...С нашей точки зрения искусство не является наивно реалистическим воспроизведением, повторением реальности, а классово направленным отбором ее явлений, сторон... Выбор, связь, объединение отдельных явлений и сторон действительности имеют и объективно-познавательную и субъективно-классовую сторону. Этот выбор и эту связь недостаточно осознать с «натуралистической» ее стороны, ее нужно понять и со стороны субъективно-творческой. В жизни могут случайно оказаться рядом три женщины в платьях голубого цвета. Но на картине это не может быть случайным. В действительности связь между пейзажем и совершающимися на его фоне действиями может быть случай-

ной и ничего не говорящей, а в произведении – нет и т. д., и т. п. Все элементы, все связи произведения, даже если они предельно точно копируют натуру, имеют субъективно-творческую, классово-практическую сторону. А что же говорить о тех случаях (несомненно преобладающих), когда художник не подражает рабски случайному сплетению явлений, а творчески синтезирует их, комбинирует элементы, взятые из разных источников? (...)

Понятие темы, как мы сказали, не исчерпывается указанием на объект изображения. Во всяком произведении изобретена та или иная совокупность людей, переживаний, предметов в определенной связи и окружении... Одинаковый исторически, географически, классово и даже персонально объект изображения может быть повернут с самых различных своих сторон. Необходимо иметь в виду не только тот круг людей, событий, обстановки, который дан в произведении, но также и то, какие стороны выступают в нем на первый план. (...)

Такое противопоставление, конечно, относительно. Уже просто выбрать объект (эпоху, класс, действующее лицо и т. д.) – это значит взять безбрежную совокупность жизни с каких-то определенных сторон. И далее: «повернуть предмет той или иной стороной» – это значит выбрать из всего многообразия свойств, признаков, проявлений предмета какие-то кажущиеся наиболее важными и характерными. Нет резкой границы, резкой противоположности между внешней и внутренней темой. И тем не менее различие между ними объективно существует и, как мы покажем дальше, чрезвычайно важно для понимания художественного произведения. (...)

...Уже самый выбор того или иного предмета изображения обусловлен. Но гораздо важнее для нас, с какой стороны берется этот объект. Стакан как метательное орудие, стакан как инструмент для питья, стакан как помещение для пойманной бабочки и т. д., и т. п. – это будут разные «понятия» стакана, разные «образы» его. Пусть реальный предмет будет одним и тем же, пусть мы будем оперировать частью одними и теми же признаками и свойствами, каждый раз мы будем иметь преобладание одной определенной «границы» предмета, будем иметь разную связь признаков, разную систему их. Объект в литературе всегда предстает нам в форме субъективной, в форме чье-то сознания. Это будет особый способ «поворота» предмета, особый выбор его свойств и признаков. (...)

Применительно к искусству эта мысль о различных сторонах, гранях, которые выдвигаются в объекте на первый план, имеет особое значение. В науке самые различные стороны и

особенности мысли так и даны нам в их общем значении. В искусстве же явления даны нам в их индивидуальном конкретно-чувственном облике. Чтобы найти идейный смысл, нужно не только найти «главное» в произведении, но и понять это главное в его общем, выходящем за пределы данных в образе единичных фактов и отношений, значении. Вскрывая внутреннюю тему, те грани, те связи, которыми повернут объект, мы тем самым раскрываем и идейный смысл произведения. Идея – это и есть внутренняя тема, только взятая не со своей конкретно-чувственной стороны, а в своем общем значении. И обратно: внутренняя тема – это и есть идейный стержень произведения в его образном выражении. (...)

...Дать кусок жизни в том или ином идейном осмыслении – это значит показать какие-то определенные стороны явлений и отношений между ними. Но показать те или иные стороны явлений и отношений между ними – это значит провести какую-то тему через все художественные детали, через все «атомы» произведения, через все его художественные образы. (...)

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ
 ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 301, 305–306.

(...) Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы не разлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источниках: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти, и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо кто-то ее похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зародиться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлечит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастает в *сюжет*. (...)

(...) отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах.

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых и психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т<ак> наз<ываемые> *légendes des origines*⁹: представление солнца – оком; солнца и луны – братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снутятся разные положения-мотивы;.. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни – комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы*, и *сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом;.. новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой

⁹ *légendes des origines* — легенды о происхождении (фр.).

или главным действующим лицом... Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures¹⁰, писался унаследованными схемами.

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

 ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 176, 182–183.

(...) Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением. (...)

Для того чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения. (...)

Понятие темы есть понятие *суммирующее*, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения. (...)

Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. ... Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*.(...)

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в которой они даны в произведении. (...)

При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая целостности причинно-временного хода событий, являются *свободными*. (...)

¹⁰ roman d'aventures — авантюрный роман (франц.).

 **Г. О. ВИНОКУР**
ПОНЯТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Тексты работ печатаются по изданию: Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 27–28; 56–59.

(...) ... Возникает вопрос об особой, *поэтической функции языка*, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется ее своеобразным обособлением.

Поэтический язык в этом смысле есть то, что обычно называют *образным* языком. Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов, выражений и даже целых произведений. Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении: иначе это, действительно, было бы хроникой происшествий, а не поэзией. Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной отдельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, *формой* здесь служит *содержание*. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит *формой другого* содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют *внутренней формой*. (...)

Между тем, поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция... Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения. (...)

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(...)...Понятие внутренней формы распространяется и на область грамматики, и здесь во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы «ближайшими значениями», свойственными данной форме в языке общем. Форма единственного числа может означать множество, поэтически изображаемое как единичность; форма настоящего времени может означать прошлое или будущее, поэтически представленное как нечто, происходящее в момент речи, и т. д. Но в

плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто «стилистические фигуры», а воплощения второй, образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной. И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы. То, что такая актуализация потенциального, наполнение живым смыслом конвенционального в языке происходит в словесном искусстве не в каждом отдельном слове, не в каждом отдельном грамматическом факте, – не имеет существенного значения. Для поэтического языка существенна только самая возможность появления этого посредствующего звена между внешней формой языка и содержанием, – так сказать, ежеминутная готовность языка стать внутренней формой. Эта готовность есть отличительная черта поэтического языка как *системы*, а в какой мере она реализуется в каждом отдельном тексте – это уже вопрос второго плана, подлежащий частным изучением как нечто случайное и формирующее различные оттенки и разновидности, разные стили поэтической речи.

Вообще же следует сказать, что различные внеграмматические факты и отношения общего языка, все то, что в общем языке с точки зрения его системы представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного, область собственно смысловых противопоставлений. La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического. Прямой и обратный порядок слов в общем языке... очень часто не различается своими грамматическими значениями и потому составляет факт не «анатомии», а «физиологии» речи. Но в поэзии и это, для грамматики не существенное, различие способно стать различием поэтических смыслов, так как перестановка слов, не изменяя собственно грамматического отношения, какое между ними существует, может стать носителем своего особого, образного значения. «*Щурки* от дремоты *глаза*» (еще один пример из «Соти» Леонова) и «*глаза, щурки* от дремоты», – в чисто грамматическом отношении конструкции равнозначные. В художественной речи перемещение логических акцентов, ослабление акцента на обстоятельстве в члене *от дремоты*, выдвигание прилагательного на первый план, одно фразовое единство вместо двух, соблюдаемые при переходе от второй конструкции к первой, создают новый образ, т. е. новый поэтический смысл. Известно, что мы различаем сочетания слов свободные и тесные, т. е. такие, которые не образуют или образуют фразеологические единства, например *железная лопата* и *железная дорога*. Для характери-

ки слова *железный* в первом из этих выражений безразлично, с каким существительным оно сочетается, потому что этих существительных может быть множество, хотя бы и относительное, что зависит уже от внеязыковых факторов. В художественном языке всякое сочетание слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное. И здесь вовсе не все равно, какие именно предметы поэт назвал *железными*, так как это ограничивает и определяет поэтическое значение слова *железный*. Это особенно очевидно в том случае, если какое-нибудь словосочетание свободной структуры в данном поэтическом тексте неоднократно повторяется. Для самой структуры выражения с точки зрения общего языка представляется совсем несущественным, часто или редко фактически употребляются в речи словосочетания вроде *молодая дева*, *пламень любви*, *сладостный обман* и т. п., но то, что в языке Пушкина эти словосочетания повторяются каждую минуту, делает их с художественной точки зрения словосочетаниями тесными. Но также и обратно: единично встречающиеся сочетания вроде *насильственная лоза*, *готическая слава* и т. п., вследствие самого факта их единичности, также приобретают значение поэтических фразеологических единств. Каждый раз кажется, что иначе и сказать нельзя.

Мало того, в поэтическом языке приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку. Так, например, те или иные созвучия или ритмические фигуры, случайно возникающие в тех или иных актах речи, не только не относятся, как всякому понятно, к грамматике, но даже и к тому, что можно было бы назвать внеграмматическими средствами языка, если только за ними действительно не стоит какое-нибудь сознательное намерение. Такое намерение может иметь художественный характер, и тогда уже исследователь поэтического языка не может их игнорировать. Факты ритмики и эвфонии, вообще говоря, представляют собой звуковую оболочку языка, отвлекаемую от ее языковой функции и превращающуюся в материю *sui generis*¹¹, лишенную всякого предметного содержания, но зато наделенную опосредственной экспрессивностью, совершенно так, как ритмы и созвучия в музыке. В стихотворном языке они и выполняют соответственно свою музыкальную функцию. Но они могут иметь также и свой *смысл*, участвовать в передаче поэтических значений. Это зависит, например, от того, какие именно слова или грамматические категории рифмуют, каким образом рифмовка определяет композиционное

¹¹ *sui generis* — в своем роде, своеобразный (*лат.*).

членение речи и т. п. Так, в драматическом стихотворном языке может иметь существенное значение вопрос о том, принадлежат ли оба члена рифмы одной или двум репликам, потому что от этого зависит самый характер развертывания драматического действия, как оно определяется композицией речи. Привожу только один, но зато выразительный пример из «Горя от ума»:

Л и з а
Хотела я, чтоб этот смех *дурацкий*
Вас несколько развеселить *помог*.

С л у г а
К вам Александр Андреич *Чацкий*.

Ч а ц к и й
Чуть свет уж на ногах! и я у ваших *ног*!

Если бы можно было бы вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны были бы находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики.

Отмечу еще и то, что самая единица, микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим. Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, – абзац, глава, произведение. Это поэтические аналоги предложений общего языка. Короче говоря, подводя некоторый итог сказанному о природе поэтического языка, можно утверждать, что в этом языке не только оживляется все механическое, но и узаконяется все произвольное. (...)

Р. О. ЯКОБСОН

ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ И ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ

Текст печатается по изданию: Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 462–472.

На склоне тридцатых годов редакторская работа над сочинениями Пушкина в чешском переводе наглядно показала мне, как стихи, думалось бы, тесно приближающиеся к тексту русского подлинника, к его образам и звуковому ладу, зачастую производят со-

крушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения. Становилось все ясней: в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики. (...)

По свидетельству Вересаева, ему иногда казалось, что «образ – только суррогат настоящей поэзии». Так называемая «безобразная поэзия», или «поэзия мысли», широко применяет «грамматическую фигуру» взамен подавляемых тропов. И боевой хорал гуситов, и пушкинское «Я вас любил...» являются наглядными образчиками монополии грамматических приемов...(...)

Стихи «Я вас любил...» неоднократно цитировались литературоведами как выпуклый пример безобразной поэзии. Действительно, в их лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора – «любовь угасла», разумеется, не в счет. Зато восьмистишие насыщено грамматическими фигурами, но именно этой существенной черте его фактуры не было уделено надлежащего внимания.

Я вас любил; любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Стихотворение поражает уже самым отбором грамматических форм. Оно содержит 47 слов, в том числе всего 29 флективных, а из них 14, то есть почти половина, приходится на местоимения, 10 на глаголы, и только пять остальных на существительные отвлеченного, умозрительного характера. Во всем произведении нет ни одного прилагательного, тогда как число наречий достигает десяти. Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения. Все три действующих лица обозначены в стихотворении единственно местоимениями: я *in recto*, а вы и другой *in obliquo*. Стихотворение состоит из двух четверостиший перекрестной рифмовки. Местоимение первого лица, всегда занимая первый слог стиха, встречается в общем четыре раза – по одному случаю на каждое дву-

стишие: в начальной и четвертой строке первого станса, в начальной и третьей второго. *Я* выступает здесь только в именительном падеже, только в роли подлежащего, и притом только в сочетании с винительной формой *вас*. Местоимение *вы*, появляющееся единственно в винительном и дательном (т. е. в так называемых направленных падежах), фигурируют во всем тексте шесть раз, по одному случаю в каждом стихе, кроме второй строки обоих стансов, причем каждый раз в сочетании с каким-либо другим местоимением. Форма *вас*, прямое дополнение, всегда находится в зависимости (прямой или опосредованной) от местоименного подлежащего. Таковым в четырех примерах служит *я*, а в одном анафорическое *она*, то есть *любовь* со стороны первого лица, между тем как дательный *вам*, приходящий в конечном, синтаксически подчиненном стихе на смену прямому объекту *вас*, оказывается связан с новой местоименной формой – *другим*, и этот периферический падеж, «творительный производителя действия» при равно периферической дательной форме, вводит в концовку заключительной строки третьего участника лирической драмы, противопоставленному номинативному *я*, с которого начинается вступительный стих.

Шесть раз обращается к героине автор восьмистрочного послания, и трижды повторяется узловая формула *я вас любил*, открывая сперва начальный станс, а затем первое и второе двустишия заключительного станса и внося в двухстрочный монолог традиционное троичное членение: 4+2+2. Трехчленное построение разворачивается все три раза по-разному. Первый станс развивает тему **предиката**: этимологическая фигура подставляет взамен глагола *любил* отвлеченное имя *любовь*, давая ему видимость независимого, самостоятельного бытия. Вопреки установке на прошедшее время в развитии лирической темы послания ничто не показано завершенным. Здесь Пушкин, непревзойденный мастер драматических коллизий между глагольными видами, избегает изъявительных форм совершенного вида, и единственное исключение – ¹*любовь еще, быть может*, ²*В душе моей угасла не совсем*, – собственно, подтверждает правило, потому что окружающие служебные слова – *еще, быть может... не совсем* – сводят на нет фиктивную тему конца. Ничто не завершено, но взятию под сомнение совершенного вида с другой стороны отвечает, вслед за противительным *но*, отрицание настоящего времени и самого по себе ⁴*(я не хочу)*, и в составе описательного императива ³*(Но пусть она вас больше не тревожит)*. Вообще в стихотворении нет положительных оборотов с финитными формами настоящего времени.

Начало второго станса, повторив узловую формулу, развивает тему *субъекта*. И прилагольные наречия, и инструментальные формы при побочном страдательном сказуемом, отнесенном к тому же подлежащему *Я*, распространяют и на прошлое те, явно или внутренне (латентно) отрицательные термины, которые в первом стансе окрашивали настоящее в тона бездейственного самоотречения.

Наконец, вслед за третьим повторением начальной формулы, заключительный стих посвящен ее *объекту*: ⁷*Я вас любил...* ⁸*Как дай вам бог любимой быть другим* (с местоименным полиптоном: *вас – вам*). Здесь впервые звучит подлинный контраст между двумя моментами драматического развития: оба рифмующихся друг с другом стиха схожи и синтаксически – каждый включает сочетание страдательного залога с творительным – ⁶*ревностью томим* – ⁸*любимой быть другим*, но авторское признание *другого* противоречит прежней томительной ревности, а отсутствие члена в русской речи позволяет не ответить на вопрос, к разным ли «другим» или к одному и тому же относится ревность в прошлом и нынешнее благословение. Две повелительные конструкции в стансах – ³*Но пусть она вас больше не тревожит* и ⁸*Как дай вам бог любимой быть другим* – как бы дополняют друг друга. Впрочем, послание заведомо оставляет открытым путь для двух разнородных интерпретаций последнего стиха. Он может быть понят как заклинательная развязка послания, но с другой стороны, окаменевшее речение «дай вам бог», несмотря на императив, причудливо сдвинутое в придаточное предложение, может интерпретироваться как своего рода «нереальное наклонение», означающее, что без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить едва ли еще придется. В последнем случае заключительное предложение стансов может быть сочтено примером «подразумеваемого отрицания»... и входит в круг разнообразных примеров отрицания в этом стихотворении. Помимо нескольких отрицательных конструкций, прошедшее время глагола *любить* составляет весь репертуар финитных форм в данном произведении.

В числе склоняемых слов здесь – повторим – господствуют местоимения, тогда как существительных мало, и все они принадлежат умозрительной сфере, характеризуя – за вычетом заклинательного воззвания к богу – психический мир первого лица. Наиболее частым и закономерно расположенным в тексте словом является *вы*: только оно выступает в вин<ительном> и дат<ельном> падежах, и притом только в этих падежах. Тесно сопряжено с ним второе по частоте *Я*, употребляемое единственно

в роли подлежащего и единственно в начале стиха. Часть сказуемых, сочетающихся с этим подлежащим, наделена наречиями, а побочные, неличные глагольные формы сопровождаются дополнениями в творительном падеже: ⁴*печалить вас ничем*; ⁶*То робостью, то ревностью томим*; ⁸*любимой быть другим*. Прилагательных и вообще приименных форм в стансах нет. почти вовсе отсутствуют предложные конструкции. Значимость всех этих перераспределений в составе, численности, взаимной связи и расположении различных грамматических категорий русского языка настолько отчетлива, что едва ли нуждается в подробных семантических комментариях. Достаточно прочесть перевод Юлиана Тувима – «*Kochałem panią – i miłości mojej // Może się jeszcze resztki w duszy tłą*», чтобы воочию убедиться, что даже такой виртуозный мастер стиха, лишь только он поступился грамматическим складом пушкинских стансов, не мог не свести на нет их художественную силу. (...)

Цв. ТОДОРОВ

 ПОНЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Текст печатается по изданию: Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 358–369.

(...)...Литература есть *вымысел* (fiction) – вот ее первое структурное определение. (...)

Однако удовлетворительно ли такое определение? Возникает вопрос, не происходит ли здесь подмены определения литературы определением одного из ее качеств, вытекающим из ее природы как следствие. Ничто не может помешать нам воспринять в качестве литературного сюжет, передающий реальные события; для этого даже не нужно ничего менять в его композиции, достаточно сказать себе, что нас не интересует истинность данной истории, что мы читаем ее, «как если бы» она была плодом литературного сочинительства. Любой текст можно прочесть как «литературный»: вопроса о его истинности не встанет именно потому, что он будет восприниматься в качестве *литературного*.

Вместо того чтобы дать определение литературы, нам указывают здесь, правда в неявной форме, на один из ее признаков. Но во всяком ли литературном произведении можно обнаружить этот признак? Случайно ли, что выражение «вымысел» мы охотно применяем только к известной части литературы (романам, новеллам, театральным пьесам), но с гораздо большей натяжкой делаем это (если вообще делаем), когда речь заходит

о другой ее части – поэзии. Возникает искушение сказать, что, подобно тому как фраза, взятая из романа, – хотя она и описывает некое событие – не является ни истинной, ни ложной, поэтическая фраза не является ни вымышленной, ни невымышленной: вопрос об этом даже не встает, коль скоро поэзия ни о чем не повествует, не указывает ни на какое событие, ограничиваясь чаще всего тем, что запечатлевает известное размышление или впечатление. Видовое отличие «вымысел» не может быть применено к поэзии; в противном случае родовой термин «подражание»... должен утратить всякий смысл; ведь поэзия нередко не изображает ничего внешнего по отношению к ней, довлея самой себе. Однако проблема еще более осложнится, когда мы обратимся к жанрам, которые... присутствуют во всех «литературах» мира, – молитвам, заклинаниям, пословицам, загадкам, считалкам. Станем ли мы утверждать, что суть этих жанров также в «подражании», или же мы исключим их из совокупности явлений, обозначаемых словом «литература»? (...)

...Литература есть система, системно организованный язык, сосредоточивающий в силу этого наше внимание на себе самом, язык, приобретший свойство самоцельности; таково второе структурное определение литературы.

Разберем теперь это второе определение. Язык литературы – единственный ли это язык, которому присуща систематическая упорядоченность? Отрицательный ответ на этот вопрос не подлежит сомнению. Строгую организованность и даже использование тех же, что и в литературе, средств (рифма, полисемия и т. п.) можно обнаружить не только в тех областях, которые принято обычно непосредственно сопоставлять с литературой (например, в рекламе), но и в тех, которые в принципе очень далеки от нее. Разве можно утверждать, что судебное выступление [дискурс] или политическая речь [дискурс] никак не организованы, не подчиняются вполне определенным правилам? Ведь не случайно вплоть до эпохи Возрождения, а в особенности в греческой и римской античности, рука об руку с Поэтикой шествовала Риторика (можно даже сказать, что Поэтика следовала лишь в свите Риторики), кодифицировавшая законы таких видов дискурса, которые отличались от собственно литературного дискурса. (...)

Итак, единственный пока вывод состоит в том, что каждое из приведенных определений охватывает значительное число произведений, называемых обычно литературными, но отнюдь не все их, и что эти определения находятся в отношении взаимной связи, но не взаимной импликации. Мы продолжаем пребывать в неясности и неопределенности.

Возможно, постигшая нас относительная неудача обусловлена самой природой вопроса, которым мы задались. Мы все время спрашивали себя: чем литература отличается от всего того, что не есть литература? какова разница между литературным и нелитературным употреблением языка? Дело, однако, в том, что, ставя вопрос о понятии литературы указанным образом, мы полагали как бы установленным существование другого, единого понятия «нелитература». Не настало ли время разобраться и в нем?

Когда говорят о дескриптивном письме (Фрай), об обыденном употреблении языка (Уэллек), о бытовой, практической или нормальной речи – во всех этих случаях постулируют явление, само существование которого оказывается крайне проблематичным, как только мы в свою очередь подвергаем его проверке. Представляется очевидным, что этого явления как сущности (в равной мере охватывающей как деловую, так и шутливую речь, как ритуализованный язык административных и правовых учреждений, так и язык журналистов и политиков, как научные работы, так и религиозные или философские сочинения) попросту не существует. Мы не знаем в точности, каково количество различных типов дискурса, но все без труда согласимся, что их число превышает единицу.

Здесь необходимо ввести родовое по отношению к понятию литературы понятие *дискурса* (*discours*)... Почему необходимо это понятие? Потому, что языковые правила, обязательные для всех носителей языка, – это лишь часть правил, управляющих производством конкретной речевой продукции. В языке – с различной степенью строгости – закреплены лишь правила комбинирования грамматических категорий внутри фразы, фонологические правила, общепринятые значения слов. Между совокупностью этих правил, свойственных всем без исключения высказываниям, и конкретными характеристиками конкретного высказывания пролегает пропасть неопределенности. Эту пропасть заполняют, с одной стороны, правила, присущие каждому дискурсу в отдельности: официальное письмо составляют иным образом, нежели письмо интимное; а с другой – ограничения, которые накладывает ситуация высказывания: личность адресанта и адресата, условия места и времени, в которых возникает высказывание. Специфика дискурса определяется тем, что он располагается по ту сторону языка, но по эту сторону высказывания, т. е. дан *после языка, но до высказывания*.

Каждый тип дискурса в свою очередь определяется набором правил, применения которых он требует. Так, сонет – это тип дискурса, характеризующийся дополнительными ограничениями, накладываемыми на его метрику и рифмы. Научный дискурс... не допускает референции первого и второго лица

глагола, равно как и употребления иных глагольных времен помимо настоящего. Остроты подчиняются семантическим правилам, отсутствующим в иных типах дискурса, тогда как их метрическая организация фиксируется лишь в самом процессе конкретного высказывания... В литературоведческих исследованиях правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе «жанры» (иногда «стили» или «модусы» и т. п.).

Коль скоро мы допустили существование различных дискурсов, наш вопрос относительно специфики литературы должен быть переформулирован следующим образом: существуют ли правила, свойственные всем без исключения – интуитивно выделяемым – литературным явлениям, и только им одним? Поставленный в такой форме, этот вопрос может получить, по моему, лишь отрицательный ответ. Мы уже приводили многочисленные примеры, показывающие, что черты «литературности» обнаруживаются также и за пределами литературы (начиная от каламбуров и детских считалок и кончая философскими медитациями, не говоря уже о журналистских репортажах или описаниях путешествий); равно как и невозможность найти общий определитель для всех «литературных» произведений (если не считать того, что все они пользуются языком).

Положение решительно изменится, если мы обратимся не к «литературе», но к ее разновидностям. Не составляет никакого труда сформулировать правила, свойственные некоторым типам дискурса (этим, собственно, всегда и занимались различные «Arts poétiques», которые, правда, смешивали функцию описания с функцией предписания); однако в иных случаях сформулировать подобные правила оказывается гораздо труднее, и все же наша «дискурсная компетенция» неизменно подсказывает, что такие правила существуют. К тому же мы видели, что наше первое определение литературы очень хорошо подходит для повествовательной прозы, а второе – для поэзии; возможно, не будет ошибкой именно здесь искать истоки этих двух вполне независимых друг от друга определений: дело, очевидно, в том, что литература, которая, собственно, имелась в виду, не одна и та же в первом и во втором случаях. Первая зиждется на повествовании (Аристотель рассуждал об эпосе и о трагедии, а не поэзии), а вторая – на особенностях поэзии;.. таким образом, полагая в обоих случаях, что имеют дело с литературой в целом, на практике давали характеристику двум основным литературным родам.

Аналогичным образом можно установить правила, свойственные тем разновидностям дискурса, которые обычно принято считать «нелитературными». В этой связи я предложил бы следующую гипотезу: встав на структурную точку зрения, можно ут-

верждать, что каждый тип дискурса, определяемый обычно как литературный, имеет нелитературных «родственников», более близких ему, чем какой-либо иной тип «литературного дискурса». Так, некоторые типы лирических стихотворений и молитва подчиняются большему количеству общих для них правил, чем то же стихотворение и исторический роман типа «Войны и мира». Таким образом оппозиция между литературой и нелитературой уступает место типологии дискурсов. (...)

...Почему два приведенных нами определения утвердились в истории поэтики прочнее, нежели любые другие? Будучи взяты в обобщенном виде, который только и делает их пригодными, эти определения сводятся к утверждению значимого характера и системной организованности литературных текстов. Но не есть ли это определение любого дискурса, который является системой и смыслом одновременно? Полагая уловить специфику литературы, теоретики на самом деле определили более широкое в логическом отношении понятие – ее «ближайший род»... Однако чего при этом не удалось сделать, так это указать на специфическое «видовое отличие», характеризующее литературу внутри ее «ближайшего рода». Не в том ли причина, что литература не имеет такого отличия, иными словами, не существует?

Вопросы и задания

1. Как понимает Р. Ингарден двумерность структуры литературного произведения: как движение от части к целому или (и) от внешней, формальной к его внутренней, содержательной стороне?
2. В чем, по мнению А. В. Чичерина, состоит содержательность художественной формы? Согласны ли вы с его аргументами против знаковой теории слова Ф. де Соссюра?
3. В чем, по мнению М. М. Гиршмана, состоит механизм перехода формы в содержание и содержания в форму?
4. Какая сторона темы литературного произведения относится к его форме, а какая к содержанию?
5. В каком соотношении находятся такие элементы, как мотив, сюжет и тема литературного произведения?
6. Как, с точки зрения Г. О. Винокура, соотносятся общенациональный язык и язык художественной литературы?
7. Прокомментируйте мысль Г. О. Винокура о том, что слово «все опрокинуто в тему, проблему, идею произведения».
8. Прокомментируйте название статьи Р. О. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».
9. Сопоставьте точки зрения Цв. Тодорова, с одной стороны, и Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона – с другой, на специфическую роль слова в литературном произведении. Чья позиция представляется вам более убедительной?

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ



И. В. ГЁТЕ

📖 ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ, МАНЕРА, СТИЛЬ

Текст печатается по изданию: Гете, И. В. Собрание сочинений: в 10 т. / И. В. Гете. – М.: Худож. лит., 1980. – Т. 10. Об искусстве и литературе. – С. 26–30.

ПРОСТОЕ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ

(...) Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, .. такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными.

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может этим способом трактовать объекты, пусть ограниченные, но приятные.

Такие объекты должны всегда иметься под рукой, на них нужно смотреть непринужденно и воспроизводить их спокойно; душа, которая ими занимается, должна удовлетворяться малым, быть тихой и в себе сосредоточенной.

Следовательно, к этому способу изображения должны были бы прибегать спокойные, добросовестные, ограниченные люди, желая воспроизвести так называемые мертвые или неподвижные объекты. По самой своей природе этот способ не исключает возможности высокого совершенства.

МАНЕРА

Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа,

дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении и даже не особенно живо вспоминал его.

И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому, как мнения о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовываются и складываются по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить.

Мы видим, что этот способ воспроизведения удобнее всего применять к объектам, которые, в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов. Эти последние должны приноситься в жертву во имя целостности выражения всеобъемлющего объекта. Все это можно видеть на примере ландшафта, где весь замысел оказался бы разрушенным, пожелай художник остановиться на частностях, вместо того чтобы закрепить представление о целом.

СТИЛЬ

Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря точному и углубленному изучению самого объекта приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью – вровень с величайшими устремлениями человека.

Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах. (...)

Нетрудно заметить, что эти три, здесь приведенные отдельно, методы созидания художественных произведений находятся в близком сродстве и один почти незаметно перерастает в другой.

Простое подражание легко воспринимающимся объектам, – возьмем, к примеру, хотя бы цветы и фрукты, – уже может быть доведено до высшей степени совершенства. Естественно,

что тот, кто воспроизводит розы, быстро научится различать и находить самые свежие и прекрасные из многих тысяч тех, которые предлагает ему лето. Следовательно, здесь уже начинается выбор, и без того, чтобы художник составил себе определенное понятие о красоте розы. Он имеет дело с легко воспринимающимися формами; все сводится к разнообразности определения и окраске поверхности. Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики, пестрые тюльпаны – все это, стоит ему только пожелать, в величайшем совершенстве своего цветения и зрелости очутится перед ним, в его тихой комнате; его глаз как бы играючи привыкнет к гармонии блистательных красок. Он будет в состоянии ежегодно возобновлять все эти вещи и благодаря спокойному, подражательному наблюдению простого существования может без кропотливого абстрагирования узнать и усвоить все их свойства... Совершенно очевидно, что такой мастер станет значительнее и ярче, если, помимо своего таланта, будет еще и образованным ботаником; если он уразумеет влияние различных частей, начиная с корня, на рост и плодоносность растения, поймет их взаимодействие и назначение; если он постигнет и продумает наследственное развитие листьев, цветов, оплодотворения, плодов и новых побегов. Тогда он не только покажет свой вкус в выборе явлений, но правильным изображением свойств будет одновременно восхищать и поучать нас. В этом смысле можно было бы сказать, что он создает себе свой стиль; с другой стороны, легко заметить, что такой мастер, если он подходит к этому без особой тщательности, если он склонен поверхностно выражать только бросающееся в глаза, ослепляющее, весьма скоро перейдет к манере.


Итак, простое подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит, чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступать порог святая святых.

Если мы дальше сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к тщательному подражанию и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с

чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет все больше и больше удаляться от твердыни искусства; по мере того как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово «манера» в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом «стиль», дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. (...)

Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ

 **МАНЕРА, СТИЛЬ И ОРИГИНАЛЬНОСТЬ**

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 302–309.

Как бы ни было верно, что мы должны требовать от художника объективности в только что указанном смысле, изображение все же является созданием *его* вдохновения. Ибо он как субъект всецело слился с предметом и создал его художественное воплощение, черпая из внутреннего мира *своей* души и *своей* живой фантазии. Это тождество субъективности художника и истинной объективности изображения составляет третий основной аспект, который мы должны еще вкратце рассмотреть, поскольку в нем оказываются соединенными гений и объективность, которые мы до сих пор отделяли друг от друга. Это единство мы можем обозначить как понятие подлинной *оригинальности*.

Но прежде чем перейти к рассмотрению содержания этого понятия, мы должны принять во внимание два момента, односторонность которых следует устранить нам, чтобы могла ясно выступить истинная оригинальность. Это – субъективная *манера и стиль*.

а) Субъективная манера

Мы должны проводить существенное различие между *голой манерой* и оригинальностью. Манера касается лишь *частных* и потому *случайных особенностей* художника, поскольку они сказываются в процессе создания художественного произведения и выступают в самом *предмете* и его идеальном изображении. (...)

... Манера... представляет собой принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения, которые могут даже *прямо противоречить* истинному понятию идеала. Рассматриваемая с этой стороны, манера является самой дурной формой из всех тех, которые может избрать себе художник, ибо в манере он отдается лишь своей ограниченной субъективности как таковой. Искусство же вообще устраняет голую случайность не только содержания, но и внешней формы, и оно требует от художника, чтобы он избавился от случайных и частных субъективных особенностей.

Поэтому манера и не противопоставляет себя прямо истинному художественному изображению, а проявляется большей частью лишь во *внешних сторонах* формы. Более всего она свойственна живописи и музыке, так как эти искусства предоставляют художнику величайший простор для замысла и исполнения внешних сторон. Свообразный способ изображения, свойственный определенному художнику и его последователям и ученикам, вырождающийся в привычку вследствие частого употребления, составляет здесь манеру... (...)

Когда такой специфический характер художественного восприятия и изображения превращается благодаря постоянному повторению в привычку и делается у художника второй натурой, то грозит опасность, что манера выродится в бездушное и вследствие этого бессодержательное повторение, в механический прием, в который художник уже не вкладывает всего своего чувства и вдохновения, и она выродится тем скорее, чем более специальный характер она носит. В этом случае искусство падает до простой виртуозности и ремесленной ловкости, и манера, которая сама по себе не является чем-то отрицательным, может превратиться в нечто банальное и безжизненное.

Подлинная манера должна поэтому избегать ограничения частными особенностями и должна выходить за эти пределы в себе самой, чтобы ее специальные способы трактовки не омертвели и не превратились в простую привычку. Для этого художник должен под более общим углом зрения соотносываться с природой предмета и, как это вытекает из понятия последнего, он должен уметь освоить этот более общий способ трактовки. (...)

b) Стиль

Le style c'est l'homme même¹² – гласит известный французский афоризм. Здесь под стилем подразумевается вообще

¹² Стиль – это сам человек (фр.).

своеобразие данного субъекта, которое полностью выявляется в его способе выражения, характере его речи и т. д. Г-н фон Румор, наоборот, определяет «стиль» как «обратившееся в привычку подчинение внутренним требованиям материала, в согласии с которым ваятель действительно лепит свои фигуры, а живописец заставляет выступать перед нами свои образы»,.. и делает в этой связи в высшей степени важные замечания относительно того способа воплощения, который допускается или запрещается определенным чувственным материалом, например, скульптуры.

Однако нет нужды ограничить употребление слова «стиль» обозначением только этой стороны чувственного элемента, и мы можем распространить этот термин на определение и законы художественного изображения, вытекающие из природы того вида искусства, в котором предмет получает свое воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи – стиль исторических картин и стиль жанровых произведений. Стилем обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам.

Отсутствие стиля в этом более широком значении слова будет означать тогда либо неспособность освоить такой необходимый в самом себе способ изображения, либо субъективный произвол, который, вместо того чтобы следовать закономерным требованиям, предпочитает дать волю собственному капризу и заменить стиль плохой манерой. (...)

с) Оригинальность

Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдается голой манере, а избирает в себе и для себя разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала.

Оригинальность потому тождественная с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета *таким* образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу. Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кро-

ме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта.

Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли. Обычно под оригинальностью понимают создание чего-то причудливого, того, что свойственно лишь данному субъекту и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурное своеобразие. (...)

Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно предстает как *единое* создание *единого* духа, который ничего не собирает и не склеивает по кусочкам извне, а создает строго связанное монолитное целое, выполненное в одном тоне и развертывающееся посредством себя самого в соответствии с тем, как объединился в самом себе сам предмет. Если же, напротив, мы находим, что сцены и мотивы объединены не сами собою, а лишь извне, то в таком случае отсутствует внутренняя необходимость их соединения и оно представляется лишь случайной связью, произведенной каким-то третьим, чуждым лицом. (...)

Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник полностью усвоил себе этот объективный разум и не нарушает его чистоты чуждыми особенностями, взятыми извне или изнутри, – только в этом случае в воплощенном им предмете он воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, стремящейся быть лишь живым средоточием завершенного в самом себе художественного произведения. (...)

П. В. ПАЛИЕВСКИЙ

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

Текст печатается по изданию: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С. 7–11.

(...) Мы уже не раз говорили, что в художественном образе невозможно исследовать какое-нибудь частное понятие, не уходя в обсуждение всех других. Затронуть в нем одно, не приведя

в движение остального, нельзя; каждая его сторона есть уже с самого начала продолжение и развитие иной в ней и через нее живущей стороны; это организм, основанный на красоте и гармонии, где, по словам Гегеля, разные качества «проявляются не только как различия и их противоположность и противоречие, а как согласующее единство, которое хотя и выдвинуло наружу все принадлежащие ему моменты, все же содержит их в себе, представляя собою единое внутри себя целое».

Одним из таких «выдвинутых наружу» моментов образа и является стиль. В самом общем и неопределенном виде он представляется нам как некая поверхность, на которой обозначился неповторимый след, форма, выдающая своим строением присутствие одной руководящей силы, главный художественный принцип в том его состоянии, как он проявляется в материале. Другими словами, это художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке, который, воплощая содержание образа, всегда обретает новое звучание, в отчетливо видимых элементах композиции, в основном настроении или «тоне» рассказа и т. п. То есть он открывается лишь как единство, которое нужно найти во внешнем многообразии. (...)

Итак, с одной стороны, художественное чутье, опыт подсказывают нам, что стили находятся где-то на поверхности, во внешней оболочке образа и тут организуются в разные художественные слои; с другой стороны, логика готова их расклассифицировать и разобрать причины их взаимоотношений. Но здесь медленно возникает трудность, о которой мы упомянули вначале. Стиль, когда его начинают изучать, нередко оказывается вдруг уже не стилем, а чем-то другим, отступает вглубь, становится какой-нибудь частью внутренней структуры; «анализ» хватается поминутно не за то, что ищет. Создается впечатление, что это отблеск, который лежит на всем, но нигде не существует отдельно, сам по себе: стилем отмечены и характеры, и обстоятельства, и композиция, и сюжет, и пр. и пр. (...)

А. Н. СОКОЛОВ
 ТЕОРИЯ СТИЛЯ

Текст печатается по изданию: Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – С. 28, 34, 39–40, 42, 50.

(...) Стиль – это система, все элементы которой находятся между собою в единстве. (...)

Однако понятие единства, общности системы недостаточны для определения сущности стиля. В художественном произведении единство, общность, системность наблюдаются во многих разрезах. Не только элементы стиля, но и компоненты иного порядка, например содержание и форма, элементы художественной структуры, не говоря уже о таких сторонах художественного произведения, как идейно-эмоциональное содержание или образная система, отличаются в подлинном искусстве глубоким единством. В чем специфика *стилевого* единства? Чем *стилевая* общность отличается, например, от жанровой общности, объединяющей отдельные образцы данного жанра, или от общности композиционных приемов художественного произведения? В чем своеобразие *стилевой* системы по сравнению с воплощенными в произведении системами идей, образов, художественных средств? (...)

Где нет художественного закона или закономерности – нет и стиля в собственном смысле слова. Наоборот, когда соотношение элементов художественного целого достигает такой степени единства, соответствия, внутренней необходимости, взаимообусловленности, что можно говорить о художественном законе этого соотношения; когда в художественной системе становятся *необходимы* именно эти элементы и *недопустимы* другие – перед нами стиль. Именно это и является тем «родом» (*genus*), который отличает систему стиля как систему *sui generis*. Именно эту художественную закономерность мы и называем стилем. Стиль как эстетическое явление есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону, который их объединяет, придает целому его целостность, делает необходимым именно такие детали *стилевой* системы. (...)

Понять стиль – значит прежде всего понять проявившуюся в нем художественную закономерность или, другими словами, его художественный смысл. В суждениях об искусстве мы постоянно имеем дело с художественным смыслом стиля, хотя и не всегда отдаем себе в этом отчет. Так, воспринимая то или иное произведение искусства, мы иногда говорим о теплых или холодных тонах колорита в живописи, о мягком и жестком рисунке в графике, о певучей или резкой мелодии в музыке, о плавном или «спотыкающемся» ритме в поэзии, об экспрессивной или сдержанной игре актера и т. п. В подобных суждениях еще не затрагивается идейно-образное содержание произведения. Но уже в некоторой мере осмысливается содержательная сторона формы. Здесь мы еще не переходим в область идей, а

остаемся в художественной сфере. Но в художественном перед нами начинает раскрываться его смысл. (...)

Проникновение в художественный смысл стиля – дело не легкое, требующее от интерпретатора и чувства стиля, и глубокой интуиции, и широкой художественной культуры. Не потому ли исследователь стиля обычно так быстро «перескакивает» от идейного содержания к стилиевой форме, минуя богатый, неисчерпаемый, но не без труда постигаемый художественный смысл этой формы. Здесь вступает в свои права язык искусства, на котором «излагается» смысл стиля. Но в интерпретации стиля мы не можем ограничиться эмоциональным языком, не можем стать на позиции интуитивистской эстетики, которая благоговейно, но бессильно останавливается перед красотой искусства и готова ограничиться восприятием стиля, чувством стиля, не переводя его в сферу понятийных категорий. Глубокий научный анализ стиля чуждается и унылого рационализма и алогического интуитивизма. Смысл стиля логичен и «словесен». Это – духовное в чувственном. Задача исследователя – понять и выразить словами «логос» стиля.

Изложенное выше понимание стиля позволяет утверждать, что этим словом обозначается не какой-либо «предмет», не какой-то компонент художественной структуры вроде образа или сюжета, а *отношение* компонентов. В этом смысле стиль следует назвать понятием функциональным. А это помогает понять, почему можно с одинаковым правом говорить о стиле произведения, творчества, направления, и стиле разных видов искусства. Различная предметная соотнесенность рассматриваемого понятия не является препятствием для определения его общего смысла, не лишает его однозначности. (...)

Стиль – категория не только эстетическая, но и идеологическая. Необходимость, в силу которой закон стиля требует именно такой системы элементов, не только художественная и тем более не только формальная. Она восходит к идейному содержанию произведения. Художественная закономерность стиля основывается на закономерности идейной. Поэтому полное понимание художественного смысла стиля достигается только при обращении к его идейным основам. Вслед за художественным смыслом стиля мы обращаемся к его идейному значению. (...)

Между полюсами стильности и бесстильности существует ряд переходных ступеней. Возможна различная мера стильности в конкретном художественном произведении, в творчестве художника, в направлении. Эта мера определяется большей или меньшей выдержанностью той художественной закономерности, полнота которой дает стиль. (...)

 **М. М. ГИРШМАН**
СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Текст печатается по изданию: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 260–281.

(...) Если «литературное произведение... стремится к тому, чтобы *в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем* (слова Т. Манна. – *Сост.*)» (курсив наш. – М. Г.), если в каждом таком моменте своеобразно развертывается и проявляется художественная целостность, то стиль – это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом. (...)

...Стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию автор и может быть определен как наиболее непосредственное, зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность.

Такая соотнесенность категорий: стиль – целостность – автор, – с одной стороны, определяет невыводимость стиля не только из отдельно взятых особенностей целого, но даже из суммарного перечисления их совокупности, а с другой – объясняет уникальность каждого значимого элемента произведения, не существующего в таком же качестве за его пределами... Я думаю, что специфическим является каждый значимый элемент, каждый «атом» литературного произведения. Но это не специфика изолированного ряда, исключаящая всяческие внешние контакты, а, напротив, специфика включения разносторонних связей с другими сферами бытия, с другими видами деятельности, специфика преобразования этих внешних связей во внутренний смысл данного художественного целого, который проникает собою каждый его атом и определяет тем самым его уникальность и специфичность. Наиболее внешним, непосредственно ощутимым, конкретно-действенным выражением этой уникальности как раз и является стиль.

С этой точки зрения можно согласиться с Д. Майлз, которая... утверждала, что анализ стиля литературного произведения должен идти «от изучения взрывных и фрикативных согласных к постижению взрывов и катаклизмов в человеке и вселенной». Только это, конечно, не какое-то «лобовое», обособленное соответствие, а та «всеоживляющая связь», которая, включаясь в каждый «атом», накладывает на него своеобразный

отпечаток всего художественного «космоса». Вспоминая известную космологическую гипотезу С. Вавилова о том, что каждая элементарная частица как бы несет на себе печать мирового целого и поэтому понимание природы космоса невозможно без рассмотрения природы электрона и наоборот, можно сказать, что при изучении стиля рассмотрение целостного художественного мира как своего рода образного космоса и проникновение в глубины каждого составляющего его словесно-художественного «атома» – это не две разные, а двуединая задача, предполагающая неразрывную связь макрокосмического и микрокосмического исследовательских планов. (...)

...С известной точки зрения своеобразие литературного произведения можно описать как... отбор и выполнение определенных правил и ограничений на фоне художественного языка. Но вместе с тем этот отобранный и как будто ограниченный арсенал «средств» преобразуется в художественном целом так, что образует внутренне цельную и самодостаточную полноту языка, соответствующую полноте художественного мира.

Переход к литературоведческому понятию «стиль произведения» требует учесть тот качественный скачок, при котором все эти отобранные элементы как раз и образуют полноту художественной формы целого. Понятие стиля здесь прежде всего фиксирует преобразующую взаимосвязь элементов в единстве художественного мира, где все необходимо и незаменимо. И необходимость, предполагающая не множество, а единственно возможный способ выражения, является формой осуществления именно творческой неповторимости. (...)

...Анализ (стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус». – *Сост.*) показывает, что наиболее значимым здесь является противопоставление четверостиший по соотношению в них «передних» и «непередних» гласных и «звонких» и «глухих» согласных. (...)

Конечно же, сами по себе ни «передние гласные», ни «звонкие и глухие согласные» не несут и не могут нести самостоятельного художественно-стилевого значения, если в данном случае противопоставление строф по звуковому составу оказывается не случайным, то это означает, что содержание как «переход содержания в форму» «дошло» и до этих мельчайших единиц слов и их звуковой состав, будучи с точки зрения общезыковой случайным и со значением прямо не связанным, под воздействием реализованного в стиле закона существования данного художественного целого превращается в элемент формы и становится мотивированным и необходимым.

Перед нами значение, воплощенное в звуковом составе и звуковых противопоставлениях и в то же время им самим не принадлежащее. Звуки сами по себе характеризуют достилевой уровень речевого материала, и превращение его в форму делает и звуковые связи одним из «носителей» стиля художественного произведения. Проявление целостности в отдельно взятом элементе как раз и означает переход от достилевого к стилевому уровню.

И чем более художественным является произведение, тем глубже проникает в нем содержание в материал, целиком преобразуя его в художественную форму, каждая частица которой необходима и незаменима... Стиль литературного произведения как раз и раскрывает наличие и осуществление такого «закона необходимости». (...)

Иначе говоря, переход от достилевого к стилевому уровню – это переход от элементов, из которых создается произведение, к саморазвивающемуся художественному миру, который выявляется в каждом составном элементе. И если в отдельном слове он выражается принципиальным смысловым избытком, в этом слове воплощенном, но ему не принадлежащем, то во всем произведении стиль, заставляя вообще забыть о словах, превращает словесный текст в ту полноту жизни, которая только и позволяет говорить об особом художественном *мире*.

Этот выраженный в стиле качественный скачок от словесного текста к художественному миру требует, с одной стороны, не отождествлять словесный текст и литературное произведение, а с другой – не отрывать их друг от друга. Произведение, рассмотренное как динамическая целостность, есть процесс преобразования текста в мир, а стиль произведения – это непосредственно воспринимаемый «проявитель» этого процесса в каждом составном элементе и во всем «готовом» целом.

Художественный мир не может быть иным в целом и в частностях, все в нем необходимо и незаменимо, и вместе с тем он не аморфно беспределен, а ограничен, но на основе *самоограничения*, достигающего полноты жизни. Такое *полножизненное самоограничение* – еще одна из возможных характеристик стиля литературного произведения. (...)

Стиль, будучи выражением целостности и авторского присутствия в каждом моменте произведения, не просто связывает его структурные слои друг с другом, но знаменует переход в качественно новое единство *органического* целого. В целостности литературного произведения всегда существует и так или

иначе разрешается противоречие организованности и органичности, и стиль как ценностная характеристика «высшей ступени, которой искусство может достичь» (Гете), знаменует, в частности, гармоническое разрешение этого противоречия.

Диалектика организованности и органичности порождает то особое качество, единство многообразия, которое специфично именно для органической целостности, и здесь обнаруживается причастность этого гармонически разрешаемого стилем внутреннего противоречия художественного мира к фундаментальным противоречиям всеобщего и индивидуально-особенного, объективного и субъективного в человеческом бытии и искусстве... Таящаяся в целостности мира человеческой жизнедеятельности угроза обособления безжизненных «половинок»: механистического, безлично-объектного единства без многообразия и хаотического аморфного многообразия без единства – отзывается в художественной целостности превращением организованности в жесткую, одноплановую и однозначную, чисто рационалистическую конструктивность, а органичности в неконтролируемую стихийность и иррациональный произвол. (...)

...Стиль, гармонически разрешающий противоречие организованности и органичности в единстве художественного целого, потому и покоится на «глубочайших твердых познания», что питающей его основой является средоточие того, что свойственно максимально всем людям и в то же время свойственно «лишь ему одному» – данному конкретному человеку. (...)

Тем самым стиль оказывается непосредственно причастным к той цели искусства, о которой писал А. Платонов: «...найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса». Но последнее суждение писателя нуждается, с точки зрения логики данной темы, в существенном уточнении. Художественное творчество, самый процесс возникновения, развертывания и завершения целостности высвечивает лежащую в его основе общежизненную, бытийную закономерность, и заключается она не только в устремленности к гармоническому состоянию мира как идеальному итогу, но и в первозданности гармонии, присутствующей уже в первоэлементе становящегося целого. Стиль в том значении, о котором идет речь в данном разделе, как раз и основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом. (...)

В стиле искусство и жизнь предстают как внутренние противоположности, гармонически согласуемые в том статусе бытия, где объективно существующий «прекрасный мир» является в то же время личностной целостностью произведения искусства. (...)

Вопросы и задания

1. Как И. В. Гете определяет различия между простым подражанием природе, манерой и художественным стилем?
2. Как Г. В. Ф. Гегель дифференцирует понятия *манера*, *стиль* и *оригинальность*? Что, по его мнению, составляет сущность стиля?
3. Что, по мнению А. Н. Соколова, составляет основу стиливого единства литературного произведения?
4. На какие аспекты стиля обращает внимание, сравнительно с П. В. Палиевским, А. Н. Соколов?
5. Как, с точки зрения М. М. Гиршмана, соотносятся в литературном стиле объективные свойства действительности и особенности субъективного авторского взгляда на нее?
6. Как проявляется в литературном стиле диалектика части и целого?

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ И ЖАНРЫ



АРИСТОТЕЛЬ ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Аристотель. Соч.: в 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 647–680.

Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими, или дурными,.. то очевидно, что и каждое из названных подражаний будет иметь те же различия и, таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно... Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая – лучшим людям, нежели нынешние.

Комедия... есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное... смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли.

Эпопея как подражание важному следовала за трагедией [во всем], кроме величавого метра, а отличалась от нее единообразием метра и повествовательностью, да еще объемом, поскольку трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного; эпопея же временем не ограничена, в том и разница; впрочем, первоначально и это в трагедиях и эпопах делалось одинаково.

...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей...

Трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии. И цель [трагедии – изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия. Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким обра-

зом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна... Если кто расположит подряд характерные речи, отлично сделанные и по словам и по мыслям, то [все же] не выполнит задачу трагедии; а трагедия, хоть и меньше пользующаяся всем этим, но содержащая сказание и склад событий, [достигнет этого] куда лучше...

В драмах вставки короткие, эпос же, [наоборот], ими растягивается. Содержание «Одиссеи» необширно: некоторый человек много лет [странствует] на чужбине, его подстерегает Посидон, он одинок, а дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына; и вот он возвращается, выйдя из бури, открывается некоторым, нападает на врагов и сам спасен, а их истребляет. Вот, собственно, [содержание «Одиссеи»], а все прочее – вставки...

Нужно... не сочинять трагедии с эпическим составом (эпическим, то есть состоящим из многих сказаний), как если бы, например, кто-нибудь взял [для трагедии] целиком все сказание «Илиады». Там, [в эпосе], из-за общей пространныости каждая часть получает подобающих объем; в драмах же получается совсем не то, на что рассчитывает [поэт]...

В трагедии невозможно подражать многим частям [действия], совершающимся одновременно, а можно только той части, которую [представляет] сцена и [ведут] актеры; в эпосе же, так как это рассказ, можно сочинять многие части совершающимися одновременно, и от них-то (если только они уместны) разрастается объем поэмы. А это дает ей преимущество в великолепии, в переменчивом [воздействии] на слушателя и в разнообразии вводимых вставок, а ведь в трагедиях приводит к провалу именно скоро пресыщающее однообразие...

В ней (трагедии. – *Сост.*) есть все то же, что в эпосе, даже [эпическим] метром пользоваться в ее власти, но, сверх того, немалую часть ее [составляют] зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие особенно наглядно... Потом, цели подражания она достигает при наименьшем объеме, а [все] сосредоточенное бывает приятнее, чем растянутое на долгое время... В эпическом подражании меньше единства (доказательство тому – из всякого эпического подражания получается несколько трагедий), а потому, если [эпические поэты] ограничатся только одним сказанием, то оно или покажется куцым из-за краткости изложения, или водянистым из-за протяжности [эпического] метра; если же сказание у них будет сложено из нескольких действий, то [случай будет] такой, как в «Илиаде» с «Одиссеей»,

которые имеют много [отдельных] частей, каждая из которых сама по себе достаточной величины...

И. В. ГЁТЕ, ФР. ШИЛЛЕР

 **ОБ ЭПИЧЕСКОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ**

Текст печатается по изданию: Гете, И. В. Собрание сочинений: в 10 т. / И. В. Гете. – М.: Худож. лит., 1980. – Т. 10. Об искусстве и литературе. – С. 274–276.

Эпический поэт и драматург равно подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; оба они трактуют сходные объекты, и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем. Если попытаться вывести признак законов, по которым они действуют, из природы человека, то следовало бы представить себе рапсода и мима в равной мере поэтами, но одного – окруженного спокойно внимающей, другого – нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой. Тогда нетрудно будет заключить, что более всего благоприятствует каждому из этих видов поэзии, какие объекты каждый преимущественно использует; я говорю «преимущественно», ибо как я уже заметил вначале, на исключительное обладание ни один из них посягать не может. (...)

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

Мне известны мотивы пяти родов:

1) *Устремляющиеся* вперед, такие, которые ускоряют действие; ими преимущественно пользуется драма.

2) *Отступающие*, такие, которые отдаляют действие от его цели; ими пользуется почти исключительно эпическая поэзия.

3) *Замедляющие*, которые задерживают ход действия или удлиняют путь такового; этими, с великими для себя выгодами, пользуются оба жанра.

4) *Обращенные к прошлому*, благодаря которым оживает то, что происходило до эпохи этих творений.

5) *Обращенные к будущему*, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи. В этих видах нуждается как драматический, так и эпический поэт, чтобы сделать свои творения завершенными. (...)

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

Мим находится как раз в обратном положении: он олицетворяет собой определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя. Правда, и он будет сообщать ходу действия известную постепенность, но он все же вправе отваживаться на куда более живые эффекты, ибо, при чувственном созерцании, даже сильное впечатление может быть вытеснено слабейшим. Собственно говоря, зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя.

 **Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ**
ЭСТЕТИКА

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 419–421, 460.

(...) *Во-первых*, поэзия доводит до внутреннего представления развернутую целостность духовного мира в форме внешней реальности, тем самым повторяя внутри себя принцип

изобразительного искусства, делающего наглядной саму предметную сторону. С другой стороны, эти пластические образы представления раскрываются поэзией как определенные действия людей и богов, так что все свершающееся или исходит от нравственно самостоятельных божественных или человеческих сил, или же испытывает сопротивление со стороны внешних препятствий и в своем внешнем способе явления становится *событием*, в котором суть дела свободно раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план. Придавать завершение таким событиям есть задача *эпической* поэзии, поскольку она поэтически повествует о каком-либо целостном в себе действии, а также о характерах, которыми порождается это действие в своем субстанциальном достоинстве или же в фантастическом сплетении с внешними случайностями. Придавая этому действию форму развернутого события, происходящего само по себе, поэзия выявляет тем самым само *объективное* в его объективности.

Этот мир, опредмеченный для духовного созерцания и чувства, исполняет теперь не *певец*, так чтобы мир этот мог возвещать о себе как о его собственном представлении и живой страсти, а *рапсод*, *сказитель*, и исполняет механически, наизусть и притом таким метром, который, скорее, тоже приближается к механическому, столь же однообразно и спокойно течет и катится вперед. Ибо то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта – как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью он не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения.

Во-вторых, другую, обратную эпической поэзии, сторону образует *лирика*. Содержание ее – все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта. Здесь нет, следовательно, никакой субстанциальной целостности, которая развивалась бы как внешний ход происходящих событий. Обособленное созерцание, чувство и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое субстанциальное и объективное, как нечто свое – как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексию и как присутствующее в данный момент их порождение.

Но это субъективное наполнение и внутреннее движение уже во *внешнем* своем произнесении не должно быть таким механическим говорением, какое достаточно и необходимо для эпического декламирования. Напротив: певец должен выразить все представления и размышления лирического произведения как субъективное наполнение самого себя, как нечто им самим прочувствованное. И поскольку одушевить его исполнение должна *внутренняя жизнь*, выражение ее обращается преимущественно к музыкальной стороне, отчасти допуская, а отчасти и требуя многосторонних оттенков голоса, пения, сопровождения музыкальных инструментов и тому подобного.

Третий способ изобретения соединяет, наконец, оба первых в новую целостность, где нам предстают как объективное развертывание, так и его истоки в глубинах души индивида, так что теперь все *объективное* представляется принадлежащим *субъекту* и, наоборот, все субъективное созерцается, с одной стороны, в своем переходе к реальному выявлению, а с другой стороны, в той участи, к которой как к необходимому результату своих деяний приводит страсть. Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом, духовные силы выражают себя и оспаривают друг друга, входит запутывающий дело случай, и человеческая активность соотносится с воздействием все определяющего рока или с воздействием провидения, направляющего и парящего в мире.

Однако действие это проходит перед нашим внутренним взором не только в своей внешней форме как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно свершается особой волей, протекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благодаря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле. Одновременно индивиды являют себя не только со своей *внутренней* стороны как таковой, но выступают в осуществлении своей страсти и ее целей, и тем самым по образцу эпической поэзии, выделяющей все субстанциальное в его устойчивости, они измеряют ценность этих страстей и целей объективными обстоятельствами и разумными законами конкретной действительности, чтобы принять свою судьбу по мере этой ценности и по мере тех обстоятельств, в условиях которых индивид остается непоколебленным в своей решимости пролагать себе путь. Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его целостности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической* поэзии.

Поскольку эта конкретная целостность внутри самой себя субъективна и равным образом выявляется в своей внешней реальности, то здесь, что касается действительного изображения (помимо живописного показа места действия и т. п.), для поэтического в собственном смысле требуется *вся* личность исполнителя, так что сам *живой* человек является материалом внешнего выявления. Ибо, с одной стороны, в драме, как и в лирике, характер должен высказывать все, что заключено в его душе, как свое личное. С другой же стороны, он действительно возвещает о себе как целостный субъект в своем реальном внешнем бытии перед лицом других, и благодаря его деятельности вовне сюда непосредственно присоединяется еще и жест, который не менее речи является языком души и требует художественного с собою обращения. (...)

Хотя лирическая поэзия и переходит к определенным ситуациям, в пределах которых лирическому субъекту позволено вобрать в свои чувства и размышления огромное многообразие содержания, все же форма внутреннего мира всегда составляет основной тип этого рода поэзии, и уже потому она исключает широкую наглядную картину внешней реальности. Напротив, драматическое произведение искусства выводит характеры и само совершающееся действие в их действительной жизненности, так что здесь с самого начала отпадает описание места действия, внешнего облика действующих лиц и всего совершающегося как такового, и вообще речь идет больше о внутренних мотивах и целях, чем о мире во всей широте его связей и о реальном состоянии индивидов. В эпосе же есть место – помимо обширной национальной действительности, на которой основывается действие, – и для внешнего и для внутреннего, так что здесь разворачивается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования. Сюда мы можем отнести, с одной стороны, природное окружение, и не только как данную определенную местность, где совершается действие, но как созерцание природы в ее целом. (...)

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ

Текст печатается по изданию: Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. – С. 7–16.

I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенных, пластических об-

разах. Все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны – внутреннее и внешнее – не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность – *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это поэзия *эпическая*.

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

III. Наконец, эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, – нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но непрерывно обнаруживаются и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства – поэзия *драматическая*. (...)

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

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта. «В лирической поэзии, – говорит Жан-Поль Рихтер, – живописец становится картиною, творец – своим творением». (...)

Эпическая поэзия употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного чувства, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы. «Эпос, – говорит Жан-Поль Рихтер, – представляет событие, развивающееся из прошедшего; лира – чувство, заключенное в настоящем». Даже когда лирический поэт выражает чувство, по-видимому, совершенно внешнее его личности, заимствованное им из чуждого ему мира, – и тогда он субъективен: ибо всякое выражаемое им чувство, в минуту творчества, становится его собственным чувством, будучи переведено чрез его личность. «Историческое в эпосе рассказывается; в драме предвидится или творится; в лире чувствуется или переживается», – говорит Жан-Поль Рихтер. По мнению этого знаменитого поэта-мыслителя Германии, лирика предшествует всем формам поэзии... В историческом смысле нельзя согласиться с Жан-Поль Рихтером, чтоб лирика предшествовала другим родам поэзии. Образцом, формою и высшим авторитетом должно быть для нас искусство греческое, ибо ни у одного народа в мире искусство не развилось так самобытно и нормально, как у греков, полнота богатой жизни которых преимущественно выразилась в искусстве. Посему акты исторического развития греческого искусства должны иметь для нас всю силу разумного авторитета. Эпопея предшествовала у них лире, так же как лира предшествовала драме. Такой ход искусства оправдывается и самым умозрением: для младенствующего народа объективное воззрение на природу и жизнь, как на предметы сущие *по себе*, и мысль, как предание о прошедшем, должны предшествовать внутреннему созерцанию и мысли, как самостоятельному сознанию. Однако ж из этого отнюдь не следует заключать, чтоб развитие искусства у всех народов должно было совершаться в одинаковой последовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни эллинов выразилась преимущественно в искусстве, так что их национальная история есть по преимуществу история развития искусства; тогда как у других народов искусство было побочным элементом жизни, второстепенным интересом и подчинялось другим стихиям общественной жизни. (...)

Содержание эпопеи составляет – *событие*; мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта, как ветер струны

Эоловой арфы, составляет содержание лирического произведения. Поэтому, какова бы ни была идея лирического произведения, – оно никогда не должно быть слишком длинно, но по большей части всегда должно быть очень коротко. Объем эпической поэзии зависит от объема самого события, – и если событие, при длине своей, интересно и хорошо изложено, наше внимание не утомляется им; оно даже может прерываться, обращаясь на другие предметы и снова возвращаясь к нему: «Илиаду», как и всякий роман Вальтера Скотта или Купера, мы можем читать несколько дней, оставляя книгу и снова принимаясь за нее, а в промежутках занимаясь совсем другими предметами. Вообще эпопея, в отношении к объему, дает поэту гораздо больше свободы, чем другие роды поэзии. Драма, как увидим ниже, имеет более или менее определенные границы величины и объема; но лирические произведения, в этом отношении, тесно ограничены. Если бы драма была и слишком велика, – наше внимание и деятельность нашей восприимчивости впечатлений могли бы долго поддерживаться беспрестанным изменением развивающегося в драме действия; но лирическое произведение, выражая собою только чувство, и действует на одно только наше чувство, не возбуждая в нас ни любопытства, ни поддерживая внимания нашего объективными фактами, которые, даже и в действительности – не только в поэзии, сильно занимают наш ум и действуют на чувство. При всем богатстве своего содержания, лирическое произведение как будто лишено всякого содержания – точно музыкальная пьеса, которая, потрясая все существо наше сладостными ощущениями, совершенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводаемо на человеческое слово. Вот почему всегда можно не только пересказать другому содержание прочитанной поэмы или драмы, но даже и подействовать, более или менее, на другого своим пересказом, – тогда как никогда нельзя уловить содержания лирического произведения. Да, его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта; будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка. (...)

Хотя драма и есть примирение противоположных элементов – эпической объективности и лирической субъективности, но тем не менее она не есть ни эпопея, ни лирика, но третье, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых. Посему у греков драма была как бы результатом эпоса

и лиры, ибо и явилась-то после них и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии. Несмотря на то, что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпос диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие; герой драмы – личность человеческая. Жизнь в эпосе является как нечто сущее по себе, то есть так, как она есть, независимая от человека, незнаемая сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку и к самой себе. Эпос – это сама природа, вечно неизменная в своем исполинском величии, всегда равнодушная в пышном блеске красоты своей. В драме жизнь является уже не только по себе, но и для себя сущее, как разумное сознание, как свободная воля. Человек есть герой драмы, и не событие властвует в ней над человеком, но человек властвует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец. (...)

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Текст печатается по изданию: Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 190–244.

В... истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпик, лирику, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим вопросам бытовой или общественной эволюции? (...)

Я коснусь лишь в немногих чертах истории вопроса, в которой меньше решений, чем неупорядоченных колебаний.

Начну с воззрений, полученных из а) *одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития*, принятого за идеальную норму литературного развития вообще. И до Гомера были гимнические поэты и жреческие певцы, но грандиозное явление гомеровского эпоса заслонило собою более древние начинания; он и представился стоящим в начале всего; история греческой литературы указывала далее на расцвет лиризма, позже на явление драмы; эта троичность и эта последовательность были приняты за нормальные и узаконены a posteriori <лат. – на основании опыта> философскою идеей. Таково построение Гегеля: на первом плане *эпос*, как выражение *объекта*, объек-

тивного мира, впечатление которого полонит не развитое еще сознание личности, подавляя ее своей массой. В другой исторической череде личность начинает развиваться, и рост ее самосознания открывается в новой поэзии *субъекта: лирике*. Когда субъект окреп, является возможность критического отношения к миру объективных явлений, оценка человеческой роли в окружающем ее эпосе, страдательной или побуждающей, борющейся. Этому и ответило явление *драмы*, поэзии *объекта – субъекта*. С этой точки зрения драма могла представляться чем-то композитным, сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания. «Драма – эпический род лирических моментов, – говорит Жан-Поль Рихтер, – в ней объективное соединяется с лирическим». (...)

В стороне от этого построения, мирясь и не мирясь с ним, высказано было другое. Основано оно на б) *психологических* посылках, навеянных современным пониманием лиризма, которое и проецировалось <на> начало о развитии; туда же вело, быть может, и приравнение древнейшей гимнической поэзии, выросшей в обрядовой, хорической среде, к лирике личного чувства. Таково понимание Жан-Поля Рихтера: «Лирика предшествует всем формам поэзии, так как чувство – мать, искра, возжигающая всякую поэзию, подобно тому, как лишенный образа огонь Прометея оживляет все образы». В комментарии к своему переводу поэтики Гегеля Бенар выразил свое несогласие с взглядом автора на более позднее, будто бы, развитие лирики сравнительно с эпикой: наоборот, на лирическую поэзию всегда смотрели как на самую древнюю и общую форму поэзии: это – первый крик души к своему Творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом; выражение наивно-вдохновенной мысли. Всюду лирическая песня предваряла эпическую. (...)

Эпос – объект, лирика – субъект; лирика – выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно-субъек-

тивным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т. е. того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые... (...)

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная... Слагаются <припевы>, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира. И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытывавшая серьезных влияний художественной. Это – ходячие дву- и четверостишия... Они встречаются в обрядовой связи... Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*.....То, что мы зовем народною лирическою песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накапливаются, видимо, бесцельно, подсказанные мелодией и темпом,.. порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму. Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, привета, как в эпической песне есть формулы боя, столования и т. д.; тот же стилистический «Домострой». (...) Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у

большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта как такового и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика средних веков – сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы, но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы, как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. (...)

Господство над содержанием и формой рождает *самосознание* певца. (...)

Самосознание певца – самосознание личности, вышедшей из сословной замкнутости и партийных предубеждений. Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. (...)

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа... Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного за-

рождения; условия художественности – в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действие, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия), либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или не связанных его нитью... На всех стадиях этого развития мы встретим следы старого хорового состава... (...)

Художественная драма сложилась, сохраняя и, вместе с тем, претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она – не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития. Свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее емкость были одним из условий ее художественного расцвета; для средневековой литургической драмы на ее переход к мистерии они не существовали, потому что религиозное предание считалось неприкосновенным... (...)

Судьбы комедии иные, потому что и ее источник был другой... Зародыши комедии можно представить себе в комических сценках на пути комоса, когда какой-нибудь ряженный потешал, мимируя соседа, изображая типы, например, болтливого старика, поддерживающего свою воркотню ударами палки (Аристофан. «Облака» – парабаза), пьяного и т. п., вызывая смех и веселое вмешательство добровольных хоревтов.

В таких сценках... не было в сущности ничего религиозного, дионисовского, кроме веселья; ни жертвенника, ни культового действия, ни традиционных сатиров, ни содержания мифа... Комедия вырастала из подражательного обрядового хора, не скрепленного формами культа; у ней есть положения и реальные типы, нет определенных сюжетов мифа и его идеализированных образов. (...)

М. М. БАХТИН

 **ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Тетралогия / М. М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 248–255.

...Исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром. (...)

Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. Проблема завершения – одна из существеннейших проблем теории жанра.

Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается, где кончил один – продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. (...)

В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность.

Завершение вообще нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусствах.

Проблема завершения – очень важная проблема искусствоведения, до сих пор недостаточно оцененная. Ведь завершенность – специфическая особенность искусства в отличие от всех других областей идеологии.

У каждого искусства – в зависимости от материала и его конструктивных возможностей – свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно – композиционно кончать. (...)

Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е. его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и вос-

приятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.

В первом направлении ориентации произведение входит в реальное пространство и в реальное время, оно – громкое или некое, оно связано с храмом, или со сценой, или с эстрадой. Оно – часть праздника или просто досуга. Оно предполагает ту или иную аудиторию воспринимающих или читающих, тот или иной способ их реагирования, то или иное взаимоотношение между ними и автором. Произведение занимает то или иное место в быту, соединено или сближено с той или иной идеологической сферой. (...)

Таким образом, произведение входит в жизнь и соприкасается с различными сторонами окружающей его действительности в процессе своего реального осуществления как исполняемое, слышимое, читаемое в определенное время, в определенном месте, при определенных обстоятельствах. Оно занимает определенное, предоставленное ему место в жизни своим реальным звуковым длящимся телом. Это тело расположено между людьми, определенным образом организованными. Этой непосредственной ориентацией слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности, определяются все разновидности драматических, лирических и эпических жанров.

Но не менее важна внутренняя, тематическая определенность жанров.

Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения. (...)

Далее, становится очевидным, что формы целого, т. е. жанровые формы, существенно определяют тему. Тема осуществляется не предложением, и не периодом, и не совокупностью предложений и периодов, а новеллой, романом, лирической пьесой, сказкой... Отсюда следует, что тематическое единство произведения неотделимо от его первоначальной ориентации в окружающей действительности, неотделимо, так сказать, от обстоятельств места и времени.

Таким образом, между первой и второй ориентацией произведения в действительности, – непосредственной – извне и тематической – изнутри, – устанавливается неразрывная связь и взаимозависимость. Одно определяется другим. Двойная ориентация оказывается единой, но двусторонней ориентацией.

Тематическое единство произведения и его реальное место в жизни органически срастаются в единстве жанров. В жанре отчетливее всего осуществляется... единство фактической действительности слова и его смысла... Постигание действительности совершается с помощью действительного слова, слова-высказывания. Определенные формы действительности слова связаны с определенными формами постигаемой словом действительности. В поэзии эта связь органична и всестороння, потому что в ней и возможно существенное завершение высказывания. Жанр есть органическое единство темы и выступления на тему.

Если мы подойдем к жанру с точки зрения его внутреннего тематического отношения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему. Подобно тому как графика способна овладеть такими сторонами пространственной формы, какие недоступны живописи, и обратно – живопись обладает средствами, недоступными графике, так и в словесных искусствах лирические жанры, например, обладают средствами оформляющего понимания действительности и жизни, какие недоступны или не в такой степени доступны новелле или драме. Драматические жанры, со своей стороны, обладают средствами увидеть и показать такие стороны человеческого характера и человеческой судьбы, какие не откроешь и не осветишь – во всяком случае с такой ясностью – средствами романа. Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности.

Существует старое и в общем верное положение, что человек осознает и понимает действительность с помощью языка. Действительно, вне слова невозможно идеологически скольконибудь ясное и отчетливое сознание. В процессе преломления бытия сознанием существенную роль играет язык и его формы.

Однако это положение нуждается в существенном дополнении. Осознание и понимание действительности совершается вовсе не с помощью языка и его форм в точном лингвистическом смысле слова. Формы высказывания, а не языка играют существеннейшую роль в осознании и постижении действительности. Когда говорят, что мы мыслим словами, что в процессе переживания, видения, понимания в нас протекает поток внутренней речи, то при этом не дают себе ясного отчета в том, что это значит. Ведь не словами мы мыслим и не предложениями, и протекающий в нас поток внутренней речи вовсе не есть называние слов и предложений.

Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами – высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами.

Эти целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека и действительности и формы этих актов очень существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности. Одно сознание богаче жанрами, другое – беднее, в зависимости от того, какова идеологическая среда данного сознания. (...)

Нельзя разрывать процесса видения и понимания действительности и процесса ее художественного воплощения в формах определенного жанра. Было бы наивно полагать, что в изобразительных искусствах человек сначала все видит, а потом увиденное изображает, вмещая свое видение в плоскость картины с помощью определенных технических средств. На самом деле видение и изображение в основном сливаются. Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и существенно войти в наш кругозор без новых способов их закрепления. Одно совершается в неразрывной связи с другим.

Так же обстоит дело и в литературе. Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности. Художник вовсе не втискивает готовый материал в готовую плоскость произведения. Плоскость произведения служит уже ему для открытия, видения, понимания и отбора материала.

Умение найти и схватить единство маленького анекдотического события жизни предполагает до известной степени умение построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предполагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны.

Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе. Между умением схватить

изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи – бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом. Но овладение эпохой в том или ином ее аспекте – семейно-бытовом, социальном, психологическом – совершается в неразрывной связи со способами изображения ее, т. е. с основными возможностями жанрового построения. (...)

Таким образом, действительность жанра и действительность, доступная жанру, – органически связаны между собой. Но мы видели, что действительность жанра есть социальная действительность его осуществления в процессе художественного общения. Жанр, таким образом, есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности с установкой на завершение. Эта ориентация способна овладеть новыми сторонами действительности. Понимание действительности развивается, становится в процессе идеологического социального общения. Поэтому подлинная поэтика жанра может быть только социологией жанра. (...)

М. М. БАХТИН

📖 ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 120, 177, 299.

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития. (...)

Жанр обладает своей органической логикой, которую можно в какой-то мере понять и творчески освоить по немногим

жанровым образцам, даже по фрагментам. Но *логика жанра* – это *не абстрактная логика*. Каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то ее обогащает, помогает совершенствованию языка жанра. Поэтому важно знать возможные жанровые источники данного автора, ту литературно-жанровую атмосферу, в которой осуществлялось его творчество. Чем полнее и конкретнее знаем мы *жанровые контакты* художника, тем глубже можем проникнуть в особенности его жанровой формы и правильнее понять взаимоотношение традиции и новаторства в ней. (...)

...Ни один новый художественный жанр не упраздняет и не заменяет старых. Но в то же время каждый существенный и значительный новый жанр, однажды появившись, оказывает воздействие на весь круг старых жанров; новый жанр делает старые жанры, так сказать более сознательными; он заставляет их лучше осознать свои возможности и свои границы, то есть преодолевать свою *наивность*. Таково было, например, влияние романа как нового жанра на все старые литературные жанры: на новеллу, на поэму, на драму, на лирику. Кроме того, возможно и положительное влияние нового жанра на старые жанры, в той мере, конечно, в какой это позволяет их жанровая природа; так, можно, например, говорить об известной «романизации» старых жанров в эпоху расцвета романа. Воздействие новых жанров на старые в большинстве случаев содействует их обновлению и обогащению. (...)

М. ВЕРЛИ

 ОБЩЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Текст печатается по изданию: Верли, М. Общее литературоведение / М. Верли. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – С. 103–107.

Что такое жанры? Эмиль Штайгер... предлагает определить жанровые понятия лирического, эпического и драматического, считая их обозначениями, лежащими в основе стиля, – «основными поэтическими понятиями». Таким образом, если считать, что жанровая поэтика вообще имеет смысл, и если признавать ее право на существование, она является не чем иным, как типологией стиля. Интерес сосредоточивается, следовательно, на определительных выражениях: «лирический», «эпический», «драматический» стили. Такое употребление надо принципиально отличать от субстантивного («лирика», «эпос», «драма»),

так как последнее порождает опасное представление о классах, о разделах, по которым мы могли бы распределить все обилие отдельных конкретных явлений литературного творчества подобно тому, как распределяются, например, животные по отдельным видам. Штайгер показывает, однако, что такой метод непригоден для литературы и критикует остроумную схему скрещивающихся жанров и разновидностей, разработанную Петерсеном. Между различными жанрами существует тесная взаимосвязь, и отнесение произведения к тому или иному жанру может происходить только по внешним признакам, определяемым нередко произвольно. Важнее всего то, что сама «чистота формы» ничего не определяет, так как жанр не является какой-то формой, которую следует только наполнить: определение жанров не зависит от его оценки. Но как основные стилистические понятия эти термины приобретают у Штайгера большое значение: их можно принять как «литературоведческие названия для возможностей человеческого существования», они получают антропологический смысл и раскрывают в отдельном произведении новые связи между отдельными чертами стиля... Теперь эти жанровые стили получают также временное обоснование. Штайгер дает блестящие характеристики различных стилей: лирический стиль (с его расплывчатостью, связью с настроением, субъективностью, пунктуальностью, беспричинностью) характеризуется на примере романтической песни и определяется как «воспоминание»; эпический стиль как «представление» (т. е. воспроизведение событий, их констатация, отдаленность во времени, самостоятельность частей, традиция и общность) характеризуется примером из Гомера; драматический стиль определяется как «напряженность», т. е. патетическое усилие воли или проблематическое напряжение возникшей мысли. Каждый из двух драматических типов (т. е. патетический или проблематический) может получить трагическое или комическое решение. Но «воспоминание», «представление» и «напряженность» являются вместе с тем литературным выражением трех состояний экзистенциального времени: прошедшего, настоящего и будущего. Тем самым жанровые стили приводятся к общему знаменателю, вырабатывается обоснование того, по чему можно различать именно эти типы, а не какие-либо другие. Наконец, классификация Штайгера объясняет, почему эти типы никогда не выступают в чистом виде, а только преобладают в произведении. Так, если провести прямую аналогию, то стилистический тип проявляет себя только как особый акцент, подобно тому, как проявляют себя слог, слово и предложе-

ние в языке, или душа, тело и разум у человека. Поэтому, например, драматический элемент можно найти в новелле или эпиграмме, и эти формы его проявления являются поэтически оправданными. (...)

Сброшены ли тем самым со счета жанры как классы, как «только» драма, «только» лирика и т. д.? Что означает то обстоятельство, что в действительности мы все-таки встречаем группы произведений, построенные, по-видимому, по единому образцу? Можно ли считать, что субстантивные обозначения жанров лишены смысла? Разве не имеет значения тот факт, что, например, термин «эпос» определяет полностью только творчество Гомера и лишь частично подходит для определения западноевропейских повествовательных жанров, обычно также причисляемых к эпосу?... В данном случае проблема состоит в том, чтобы исследовать те жанровые группы и стилистические единства, которые стоят между типом и отдельным произведением и без учета которых это отдельное произведение повисло бы во внеисторическом пространстве, вернее, в историческом хаосе. Для поэтики надо считать установленным тот факт, что литературное творчество проявляет себя только в исторической связи... Над отдельным конкретным произведением стоят ряды, стилистические схемы, стилистические единства, вместе с которыми и из которых эти произведения вырастают. Сюда относятся также все жанры и разновидности, вплоть до вполне определенных структурных типов. Их, однако, следует выводить не априори и понимать не как «естественные формы». Они должны толковаться соответственно их специфическому историческому характеру, т. е. на основе диалектики установленной традиции и произвольного происхождения, причем взаимоотношения между типом и индивидуальностью постоянно меняются. (...)

Г. Д. ГАЧЕВ, В. В. КОЖИНОВ

 СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ

Текст печатается по изданию: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. – М.: Наука, 1964. – Т. 3. – С. 18–25.

Любая художественная форма есть, с нашей точки зрения, не что иное, как отвердевшее, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимаем теперь как «чисто фор-

мальный», был когда-то *непосредственно* содержательным. Более того, при своем рождении любой такой элемент выступал всегда как живое истечение какой-либо единичной, неповторимой частицы содержания. (...)

Мы говорим, что форма – и в том числе жанровая форма – есть *отвердевшее* содержание. Почему же тогда можно и нужно говорить о содержательности формы? Ведь то, что было прежде содержанием, стало теперь формой, воспринимается нами как форма. (...)

... Дело и в том, что даже «самые формальные» элементы произведения все же никогда не теряют своей содержательности. И, обращаясь к произведению, мы так или иначе впитываем в себя их содержательность. Это можно подтвердить простым примером.

Предположим, мы только лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц; другое – совокупность коротких реплик ряда лиц; третье – небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания естественно вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое – пусть очень общее – *содержание* лежащих перед нами произведений. Мы можем выбрать из трех совершенно поверхностно просмотренных книг ту, которая наиболее соответствует в данный момент нашим эстетическим потребностям. Словом, даже в самых внешних свойствах формы нам уже раскрылась известная содержательность. (...)

Единственно верный путь к пониманию жанра лежит через обнаружение его собственно содержательности. Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание. Как уже говорилось, даже размер, объем произведения имеет свой определенный смысл. Лирическое стихотворение или песня не могут быть пространными; напротив, эпопея не может быть краткой. И когда-то, в момент рождения жанров, *сами по себе* краткость, лаконичность (или, напротив, широта, длительность) были непосредственно содержательными качествами.

Ведь еще не существовало, например, никакого канона той же лирической формы, не существовало самого этого лаконичного жанра. Поэтому его краткость была еще чисто содержа-

тельным свойством. Лишь потом она превратилась в признак формальный, в свойство жанровой формы.

Это относится ко всем свойствам и элементам жанра – а не только к такому наиболее внешнему и элементарному свойству, как объем... В жанровых конструкциях, как в неких аккумуляторах, таится огромная и многообразная содержательная энергия, которая накапливается в течение веков и тысячелетий развития жанра. (...)

... Новые эпохи и художники склонны видеть в доставшейся им жанровой предметности лишь некий строительный материал для воплощения нового содержания.

Однако едва это новое начинает оформляться, как якобы мертвые формы вдруг оживают и наваливаются всей своей накопленной мощью на новое содержание, так что оно, чтобы не захлебнуться под потоком этой «мертвой воды», должно напрячь всю свою силу, которая лишь теперь впервые и выявляется для обеих сторон («содержания» и «формы»). В этом единорстве и сотворяется, в конечном счете, нечто новое, не предполагавшееся ни новым содержанием, ни старыми формами. В нем торжествуют обе стороны. Новое, конечно, так или иначе изменяет старую форму. Но и сама эта традиционная форма незаметно для нового обволакивает его своей содержательной силой, так что в процессе творчества не только создается новое, но оживает и все тысячелетнее содержание. (...)

Следовательно, там лишь, где мы видим совершенно живое, уникальное творчество, создание одного, неповторимого литературного предмета, только там и можно подстеречь и выявить всеобщую, «повторимую» сущность его структуры, которая переливает в жизнь данного художественного предмета («Войны и мира», например) суть и жизнь всех эпопей древности и нового времени от «Илиады» до «Мертвых душ». Это единичное творение уникально, неповторимо и в то же время всеобщее. Таков секрет всех живых художественных организмов.

Как же тогда, при такой внутренней спаянности, взаимопроникновении, выделить из произведения и охарактеризовать живущую в нем всеобщую структуру? В том-то и дело, что для решения загадки содержательности формы эту структуру как раз и не нужно выделять. Нужно рассмотреть данное литературное тело как целостность: от выявления той специфической жизненной ситуации, в которой только и именно оно должно было возникнуть, – через лишь рождающееся в сознании художника еще смутное художественное содержание – до кристаллизации его в предметность. Тогда мы и поймем форму не

как одежду, а как отвердевшее содержание. И когда потом эта форма будет стоять как забронированная и непроницаемая предметность, – мы уже будем знать, какое содержательное море когда-то заключалось в ней и оживет при каждом новом творческом акте. (...)

... Каждый большой художник изменяет, обновляет... конструкцию трагедии – не говоря уже о том, что он воплощает в своем единичном произведении неповторимую конкретность данного, своего содержания. И все-таки до него и для него уже существует веками и тысячелетиями выработанная содержательная форма, в которой закреплены результаты всего предшествующего развития.

И художник, поскольку он решил создать трагедию (а также и произведение любого иного жанра) или просто обнаружил, что его художественный замысел сам органически выливается в форму этого жанра, – сразу же подключается к традиции, к ее формирующей и в то же время полной смысла воле.

Форма трагедии может быть определена (по своей содержательности) как отвердевшая проблема: так в самой той *конструкции*, которую анализирует Аристотель, опредмечена проблема «трагической вины» (например, человек совершает по незнанию и в то же время по своей собственной воле нечто ведущее к тяжким последствиям, к крушению жизни его самого и других людей). Это именно проблема; ответ на нее – скажем, ответ на вопрос, кто виноват – Эдип или судьба? – это уже «второй этаж» содержания, конкретное содержание трагедии. Но и «первый этаж», сама постановка трагической проблемы имеет, понятно, громадное значение. И эта постановка проблемы уже заключена в общем виде в самой конструкции трагедии. Без ее наличия отдельный писатель и *не мог бы поставить художественную проблему* – точно так же, как отдельный человек не мог бы мыслить без созданных тысячелетиями форм мышления, закрепленных в структуре языка. Конструкция трагедии – это и есть трагическая художественная проблема в ее предметном существовании, необходимом в искусстве.

И каждый художник, обращающийся к жанру трагедии, присваивает себе содержание, выработанное многими поколениями. В то же время он – если он подлинный художник – вносит в жанровую содержательность нечто новое, свое, обогащает ее неизвестным до тех пор оттенком, поворотом. (...)

Жанр – это, пользуясь определением М. М. Бахтина, *память искусства*. Конкретное содержание отдельных произве-

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ И ЖАНРЫ

дений может быть неистощимо разнообразным. Но в самой конструкции хранится опыт всего предшествующего творчества. Без этого невозможно было бы развитие и даже само бытие искусства. И, не раскрыв этой грандиозной содержательности формы, мы не поймем существеннейшей стороны художественной деятельности. (...)

Вопросы и задания

1. Какие принципы деления поэзии на роды и жанры предлагает Аристотель?
2. В чем различие позиции автора эпического и драматического произведения с точки зрения И. В. Гете и Фр. Шиллера?
3. Сравните принципы деления литературы на роды, предложенные Аристотелем, с принципами родовой и жанровой дифференциации литературы в эстетике Гегеля.
4. Каково влияние Гегеля на теорию деления поэзии (литературы) на роды и виды (жанры), предложенную В. Г. Белинским?
5. В чем сущность полемики А. Н. Веселовского с Г. В. Ф. Гегелем?
6. На каких принципах основано деление литературы на роды с точки зрения А. Н. Веселовского?
7. Как, с точки зрения М. М. Бахтина, соотносятся литературный жанр и реально-историческая действительность?
8. В чем, по Бахтину, состоит специфика литературного жанра в отношениях между автором и читателем?
9. Какое значение вкладывает М. М. Бахтин в термин «жанровая память литературного произведения»?
10. Ответьте на вопросы, адресуемые Максом Верли Эмилю Штайгеру.
11. Сопоставьте концепцию М. М. Бахтина с точкой зрения Г. Д. Гачева и В. В. Кожина на сущность литературных жанров?

ЭПОС И ЕГО ЖАНРЫ



Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ
ЭСТЕТИКА

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 433–472.

ОСОБЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЭПОСА В СОБСТВЕННОМ СМЫСЛЕ СЛОВА

а) Всеобщее эпическое состояние мира

...В подлинном эпическом событии не бывает ни одного произвольного поступка и таким образом никогда не повествуется о каком-либо чисто случайном происшествии, но всегда о действии, вплетенном в целостность своего времени и состояния нации. Поэтому это действие может достигнуть созерцания только в пределах широко развернутого мира и требует изображения всей этой совокупной действительности. (...)

Этот мир должен заключать внутри себя не только *ограниченную* всеобщность *особенного* события, происходящего на такой предварительно данной почве, но он должен расшириться и стать целостностью национального мирозерцания. Прекраснейший пример этого мы находим в «Одиссее», которая не только вводит нас в круг домашней жизни греческих вождей, их слуг и подданных, но и развертывает перед нами многообразные представления о чужих народах, опасностях морской пучины, о жилищах усопших и т. д. Но и в «Илиаде», где в соответствии с природой предмета арена деятельности должна быть несколько более ограниченной и в условиях воинственных сражений оставляет мало места для сцен мира, Гомер все же искусно разместил, например, весь круг человеческой жизни, свадебные обряды, судебные разбирательства, земледелие, стада и т. д., отдельные войны между городами, с удивительной наглядностью изобразив все это на щите Ахилла, описание которого нельзя поэтому рассматривать как какой-то внешний придаток. (...)

...Всеобщее состояние особого народа должно составлять подлинный предмет эпоса не в такой спокойной всеобщности своей индивидуальности и описываться не само по себе, а может являться только *основой*, на почве которой совершается происходящее событие, затрагивающее все стороны действи-

тельности народа и включающее их в себя. Такое событие должно быть не чисто внешним случайным происшествием, а субстанциональной, духовной целью, осуществляемой через посредство воли. Но чтобы обе стороны – общее состояние народа и индивидуальное деяние – не распались, всякое определенное событие должно находить свой повод в той самой почве, на которой оно движется. А это значит, что представленный нам эпический мир должен быть взят в конкретной, отдельной ситуации так, чтобы из нее необходимо вытекали те определенные цели, повествовать об осуществлении которых и призван эпос. (...)

...Сторону, касающуюся эпических индивидов, можно выводить из того, что эпос призван описывать не действие как таковое, а событие. В области драматического важно, чтобы индивид проявлял активность в достижении своей цели и был представлен именно в такой деятельности и ее последствиях. Такая постоянная забота о реализации данной цели отпадает в эпическом. Здесь у героев тоже могут быть, конечно, желания и цели, но главное – это не деятельность в их достижении, а все то, что при этом встретится героям на пути. Обстоятельства здесь столь же деятельны, как и они, а часто даже более деятельны.

Так, например, вернуться на Итаку – вот действительный замысел Одиссея. Но «Одиссея» показывает нам его характер не только в деятельном осуществлении определенной цели, но и крайне подробно рассказывает обо всем, что встретилось ему во время скитаний, что он претерпел, какие препятствия вставали на его пути, какие опасности пришлось ему испытать и на какие поступки был он подвигнут. Все эти переживания не проистекали из его действий, что было бы необходимо для драмы, а произошли во время странствий, причем герою обычно вообще не приходилось делать что-либо со своей стороны. (...)


...В эпосе за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей, и все, что совершает человек, так же проходит перед нами, как и то, что совершается извне, так что человеческий поступок поневоле оказывается обусловлен и подготовлен в равной степени и стечением обстоятельств. Ибо в эпосе отдельный человек не только действует свободно, исходя из себя и для себя самого, но он находится посредине некоей целостности, цель и внешнее бытие которой в широкой взаимосвязи тотального внутри себя внутреннего и внешнего мира составляет нерушимое действительное основание для всякого особенного индивида. Такой характер должен быть присущ в эпосе всем страстям, решениям и их выполнению. Однако при равноценности всего внешнего с

его независимыми друг от друга случайными происшествиями игре случая несомненно предоставляется известный простор, тогда как эпос, наоборот, должен изображать подлинно объективное внешнее бытие, субстанциальное в себе самом. Но такое противоречие можно устранить уже тем, что все события и вообще все происходящее пронизывается необходимостью.

В этом смысле и можно утверждать, что в эпосе, а не в драме, как обычно считают, царит *судьба*. Драматический характер *сам* определяет свою судьбу – уже по типу своей цели, которую он хочет осуществить в данных и известных ему обстоятельствах, вступая в разнообразные коллизии. Для эпического же характера, напротив, судьба *бывает* уготована, и это могущество обстоятельств, навязывающих действию его индивидуальный образ, обуславливающее участь человека и определяющее исход его поступков, и представляет собой подлинное господство судьбы. Всему совершающемуся подобает быть, оно таково, а не иное и совершается с необходимостью. В лирике можно почувствовать настроение, рефлекссию, собственный интерес, томление и тоску; в драме внутренняя правомерность действия поворачивается своей объективной стороной. Эпическая же поэзия все изображает в стихии целостного внешнего бытия, необходимого внутри себя, и для индивида не остается ничего иного, как следовать за этим субстанциальным состоянием, этим сущим, сообразовываться с ним или же нет и в таком случае страдать возможным и должным образом. (...)

...Законченность и разработанность эпоса заключены не только в особенном содержании *определенного* действия, но также и в *целостности мирозерцания*, объективную действительность которой изображает эпос. И эпическое единство действительно завершается только тогда, когда, с одной стороны, особенное действие закончено само по себе и, с другой стороны, в процессе его протекания достиг созерцания во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие, причем обе основные сферы остаются тем не менее в живом опосредствовании и нерушимом единстве. (...)

Г. Д. ГАЧЕВ

 СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ.
(ЭПОС. ЛИРИКА. ТЕАТР)

Текст печатается по изданию: Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М.: Провещение, 1968. – С. 97–102.

Эпос, во-первых, есть повествование о прошлом... Эпос – это память, и он рождается с острым чувством времени; а оно может возникнуть лишь на каком-то историческом сломе, когда бросается в глаза отличие настоящей жизни людей от жизни прошлых поколений и людям приходит в голову «посмотреть да посравнить век нынешний и век минувший». Память, собственно, и нужна становится, когда изменения в жизни начинают ощущаться как необратимые и требуется сохранить ушедшее в иное, вечном бытии – в слове. Таким основным и необратимым изменением является переход от патриархального бытия к цивилизации, обществу, государству. Эпос и есть их око, обращенное в прошлое.

Когда возникло такое универсальное целое, как государство, оно и потребовало собирания мира в единую картину, представление. Бытие предстало пред – значит, родилось то, что отлично от жизни, бытия, – сознание. Эпос и есть первый универсальный акт сознания общества: ум ставит все бытие перед собой и еще не судит его (что будет далее в трагедии и философии), а просто в первоудивлении осматривает его бесконечные просторы. Сама этимология эпических жанров об этом заявляет: «повесть» – весть, поведать – ведать, т. е. знать. И всегда в повествовании, будь то эпопея или рассказ, есть этот оттенок гигантского надгробного слова, жизни, повторенной для представления, биографии – умершего события в истории общества или жизни человека. Эпос может (а потом ему всегда даже приходится) рядиться в позицию беспристрастного объективного наблюдателя, а не субъективного судьи. Ибо ему нужно амортизировать, сделать незаметным тот нокаут живой жизни, который он производит уже тем одним, что заставляет ее стать пред взором сознания, т. е. переплавляет жизнь в движение и связь мыслительных представлений, понятий и т. д., у которых уже своя логика, отличная от закономерностей самой жизни. Переливая жизнь в представление, эпос как раз субъективирует ее. Поэтому ему, в противовес своей субъективной деятельности познания, необходимо упорно вперять взор в «объективность», в реальные вещи, их отношения, стараться быть как можно более точным, ибо это ему (как вообще сознанию) – трудно. Хваленая «объективность» эпоса есть попятный, возвратный ход сознания после того, как оно уже произвело искажение и насилие над жизнью *plus ultra* (дальше некуда), – дерзнув всю ее освоить, т. е. пропитать собой, сознанием, его формами – представлениями, образами, понятиями и т. д.

Вот почему все усилия рассказчика сводятся всегда к тому, чтобы читатель забыл о том, что перед ним представление, и зажил бы жизнью героев – и лишь в конце, выходя из этого мира, вспомнил бы: «Ба! Да это все не реальные судьбы и переживания, а представляемые!» И так, иллюзия реальности, «жизнь в форме самой жизни» – вот необходимая задача эпической формы... (...)

Тот, кто, повествуя, делает «отступления», неожиданно долго задерживается на том или ином предмете; тот, кто поддается соблазну описать и то, и это и захлебывается от жадности, греша против темпа повествования, тот тем самым говорит о расточительности, *изобилии бытия*, о том, что ему (бытию) некуда торопиться. Иначе: он выражает идею, что бытие царит над принципом времени (тогда как драматическая форма, напротив, выпячивает власть времени – недаром там родилось тоже, казалось бы, только «формальное» требование единства времени). Да, эпос, даже и включая то или иное время и место действия, всегда в конце концов выводит свое событие вон из времени и пространства. Когда же драматическая форма хочет выйти и вывести свое содержание, как говорится, «в эти пределы» (т. е. в беспредельность), она может сделать это лишь через посредство эпоса: в заключительном монологе драмы герой или хор просит поведать о происшедшем, *представив* его как пример и назидание потомкам. Так, Гамлет, умирая, просит у Горацио *рассказать* о его судьбе. Так, Отелло, умирая, просит поведать о том, кто любил безмерно, но глупо, и т. д.

Таким образом, не случайно писатели ощущают себя на просторе и на приволье в эпической форме. Эпос не потому только свободен, что пределы ему не заказаны: он может быть и притчей, и новеллой, и многотомным романом. Его формы действительно возносятся в сферу, где бытие открывается и как определенное (и потому люди позволяют себе о нем судить), и как беспредельное, обильное (и потому не обязательно сводить концы с концами, что обязательно требуется от логической системы). Эпос можно и вообще оборвать, но произведение все равно может состояться. «Мертвые души» так и стоят недоконченными и тем не менее живут судьбой законченного произведения. И то, что в эпосе можно не сводить концы с концами, – опять есть мысль, утверждение: логика, сознание меньше бытия, жизни, и потому смешны потуги мысли полностью втиснуть живую жизнь в рамки своих построений. (...)

П. Д. ЮЭ

 ТРАКТАТ О ВОЗНИКНОВЕНИИ РОМАНОВ

Текст печатается по изданию: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: МГУ, 1980. – С. 412–414.

...То, что мы называем собственно романами, – это *вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей*. Я говорю *вымышленные истории*, чтобы отличить их от подлинных историй, я добавляю *любовные*, потому что любовь должна быть основной темой романа. Эти истории должны быть изложены *прозой* согласно обыкновению нашего времени, они должны быть изложены *искусно* и по некоторым правилам, потому что иначе получится бесформенное нагромождение, в котором не будет ни порядка, ни красоты. (...)

Романы более просты, менее возвышенны и не столь иносказательны по замыслу и по языку; в поэмах больше чудесного, хотя они всегда правдоподобны, в романах больше правдоподобия, хотя иногда в них есть и чудесное; у поэм более упорядоченная и строгая композиция, и они включают в себя меньше материала, событий и эпизодов; в романах всего этого больше, потому что, будучи менее возвышенными и не столь иносказательными, они менее утруждают ум, позволяя ему вместить большее количество различных идей... <Исторические повествования> правдивы в целом, и лишь некоторые их части вымышлены; романы, напротив, правдивы лишь в некоторых частях и вымышлены в целом. В одних истина смешана с некоторым вымыслом, в других к вымыслу добавлена частица правды; иными словами, в этих историях больше правды, а в романах настолько преобладает вымысел, что они могут быть даже и полностью вымышленными, и в целом и в деталях... (...)

М. М. БАХТИН

 РОМАН, КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР¹³

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3. – С. 614–640.

(...)...характерны следующие требования к роману: 1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной лите-

¹³ Пунктуация и орфография источника сохранена. – *Сост.*

ратуры; 2) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4) роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира... (...)

Приведенные нами утверждения-требования являются одной из вершин самоосознания романа. Это, конечно, не теория романа. Большой философской глубиной эти утверждения также не отличаются. Но тем не менее они свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа. (...)

Я нахожу три... основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности. (...)

В разрезе нашей проблемы эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией. (...)

Мир эпопеи – национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» (архэ и акме) национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому – конститутивная формальная черта эпопеи, как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности

бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы, или блистали, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпосе как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недостижимом ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) – значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира – в романский. (...)

Каково бы ни было ее происхождение, дошедшая до нас реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин. Абсолютное прошлое это есть специфическая ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. – не чисто временные, а ценностно-временные категории, это ценностно-временная превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом – все хорошо, и все существенно хорошее («первое») – только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопеи.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее. Уничтожить эту грань – значит уничтожить форму эпопеи как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не пред-

полагает никакого продолжения и не нуждается в нем. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость – замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпопеи, – важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей не доступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. Повторяем и подчеркиваем, .. все дело в конститутивной для жанра эпопеи формальной черте ее (точнее формально-содержательной): опора на безличное непререкаемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в отношении предмета изображения и самого слова о нем, как слова предания.

Абсолютное прошлое, как предмет эпопеи, и непререкаемое предание, как единственный источник ее, определяют и характер эпической дистанции, то есть третьей конститутивной черты эпопеи как жанра. Эпическое прошлое, как мы говорили, замкнуто в себе и отграничено непроницаемой преградой от последующих времен и прежде всего от того вечно длящегося настоящего детей и потомков, в котором находятся певец и слушатели эпопеи, совершается событие их жизни и осуществляется эпический сказ. С другой стороны, предание отгораживает мир эпопеи от личного опыта, от всяких новых узнаваний, от всякой личной инициативы в его понимании и истолковании, от новых точек зрения и оценок. Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни

изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершён и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция. Эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться, он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности. (...)

Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и, потому, переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпоса в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и средневековья. В основе всех этих готовых высоких жанров лежит та же оценка времен, та же роль предания, аналогичная иерархическая дистанция. Ни для одного высокого жанра современная действительность, как таковая, не является допустимым объектом изображения. Современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически высших пластах, уже дистанцированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои «высокой» современности как бы приобщаются к прошлому... Свою ценность, свою высоту они получают именно через это приобщение к прошлому, как источнику всякой подлинной сущности и ценности. Они, так сказать, изъеются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они поднимаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность. Нельзя забывать, что «абсолютное прошлое» не есть время в нашем ограниченном и точном смысле слова, но есть некая ценностно-временная иерархическая категория¹⁴.

¹⁴ Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам, для которых оно станет прошлым (окажется в далеком образе), станет объектом памяти, а не объектом живого видения и контакта. В жанре «памятника» поэт строит свой образ в будущем далеком плане потомков... В мире памяти явление оказывается в совершенно особом контексте, в условиях совершенно особой закономерности, чем в мире живого видения и практического и фамиллярного контакта...контакта. Эпическое прошлое – особая форма художественного восприятия человека и события... Изображать, увековечивать художественным словом можно и должно только то, что достойно быть вспо-

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, а она не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, – дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания. (...)

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед в это будущее, тем острее и существеннее незавершенность его. Поэтому, когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, – время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс. Всякое событие, каково бы оно ни было, всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовность и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого», огражденного непреступной границей от продолжающегося, не конченного настоящего. Че-

мянутым, что должно быть сохранено в памяти потомков; для потомков создается образ, и в предвосхищаемом далеком плане потомков этот образ формируется. Современность для современности (не претендующая на память) отмечается в глине, современность для будущего (для потомков) – в мраморе и меди. Важно соотношение времен: ценностный акцент лежит не на будущем, не ему служат, не перед ним заслуги (они перед вневременной вечностью), но служат будущей памяти о прошлом...

рез контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности. Как бы он ни был далек от нас во времени, он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение к нашей неготовности, к нашему настоящему, а наше настоящее идет в незавершенное будущее. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. Для структуры художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение – в той или иной форме и степени – к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы – автор и читатели – существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим. (...)

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе. (...)

Человек высоких дистанцированных жанров – человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, – общества (его коллектива), певца, слушателей. (...)

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). (...)

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, т. е. полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека¹⁵. Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, – и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разрыв между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения – первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане – становится субъективность человека; появляется специфический разрыв аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распад эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития. (...)

М. ПЕТРОВСКИЙ
 ПОВЕСТЬ

Текст печатается по изданию: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.–Л., 1925. – Т. 2. – Стлб. 596–603.

¹⁵ Человек до конца не воплотит в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего слова, как трагический или эпический герой, которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, в какой-то мере комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя).

Повесть – род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру, и рассказу, как жанру, меньшему по объему... Ввиду расплывчатости нашего термина «повесть»... удобным представляется наметить прежде всего жанровые признаки для понятия, противоположного... роману, обозначив его как «рассказ» или «новеллу». Под «повестью» же можно разуметь те промежуточные жанры, которые не подойдут точно ни к роману, ни к новелле... Определение новеллы, ставшее классическим, записано Эккерманом со слов Гете: новелла есть рассказ об одном необычайном происшествии... Роман рассчитан на книжное чтение, новелла гораздо более приспособлена для устного рассказывания или, по крайней мере, для прочтения вслух. Уже то, что новеллисты часто вводят в повествование рассказчика, в уста которому вкладывают главный рассказ, показывает, что новелла и по сию пору не потеряла связи с изустным повествованием. Напротив, романы часто излагаются в форме дневников, писем, хроник, словом, в форме написанного, а не произнесенного. Отсюда выводятся и формы новеллы, как требования ее воображаемых слушателей: сжатость композиции, быстрый темп, напряженность действия. Все это сближает новеллу, гораздо более, чем роман, с драмой. (...)

Обращаясь теперь к жанру «повести» как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те произведения, в которых, с одной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев... Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть – наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время.

К. ЛОКС
 **РАССКАЗ**

Текст печатается по изданию: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М. – Л., 1925. – Т. 2. – Стлб. 693–695.

В русской литературе обозначение более или менее определенного повествовательного жанра подзаголовком «рассказ» ут-

верждается сравнительно поздно. И Гоголь, и Пушкин предпочитают название «повесть» там, где мы могли бы сказать «рассказ», и только с 50-х годов начинается более отчетливое разграничение... Конечно, основные колебания могут быть только между двумя жанрами: повестью и рассказом, иногда соприкасающимися по своим заданиям и очень неопределенными по своему терминологическому значению. В то время как итальянская новелла эпохи Возрождения... твердый литературный жанр,.. этого вовсе нельзя сказать о «рассказе»... Все эти соображения заставляют начать определение термина «рассказ» не с его теоретически и абстрактно установленного типа, а скорее с общей манеры, которую мы обозначим как *особую тональность повествования*, придающую ему черты «рассказа». (...) Тон рассказывания предполагает... строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого.

Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности – она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением... Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром – отличительные признаки рассказа. Его сравнительно небольшой объем, который пытались узаконить в качестве одного из признаков, всецело объясняется этими основными свойствами.

А. В. МИХАЙЛОВ
 **НОВЕЛЛА**

Текст печатается по изданию: Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 245–249.

Новелла (итал. *novella* – новость) – форма эпического повествования, отличающаяся рядом структурных черт и как замкнутая форма, противопоставленная в первую очередь рассказу. Замкнутость новеллы означает наивозможное для прозы слияние, интегрирование всех значимых формальных и содержательных элементов в единое целое, отомкнутое от действительности с ее широтой и многообразием, но концентрированное и перерастающее в символ целостное ее отображение. Новелла как замкнутая форма повествования представляет собой некоторое автономное целое, поскольку, будучи и формально

завершенной, она и содержательно весь необходимый для ее понимания материал заключает в себе.

Поскольку новелла как жанр отличается высокой организованностью, содержанием новеллы обычно бывает некоторое событие, случай, выходящий за рамки повседневного, обыкновенного, даже просто вероятного. «Новелла – не что иное, как случившееся неслыханное происшествие» [Гете. Разговоры с Эккерманом. 25 января 1827], то есть нечто выходящее за пределы обычной организации самой действительности, причем поэтический смысл новеллы состоит как раз в увязывании отдельного – случайного и странного – с общим – типическим и обыкновенным. Таким образом, редкое, нетипичное, невероятное становится в новелле знаком обычного, типического, выступает как раскрывающее предполагаемую основу бытия как такового, скрывающуюся за поверхностью явлений. Связывая случайное и типическое, новелла противопоставляет две картины мира – трагическую, драматическую и обыденно-прозаическую, всячески разоблачая и обличая (самим ходом событий) последнюю. В новелле обычно существование двух планов, связанных именно с двумя взглядами на мир, причем поворотный пункт в новелле состоит в открытии утверждаемой фактической реальности, до того как таковой скрытой. Трагический аспект новеллы не является, правда, единственным, поскольку возможно и комическое, и просто анекдотически-мелкое и частное столкновение разных взглядов, но трагическое миропонимание является для новеллы наиболее глубоким, реализующим до конца возможности, заложенные в самой структуре новеллы от начала, и предельным, так как, не выходя за свои рамки, новелла не может дать ничего более глубокого (ср. новеллы Г. Клейста, Гёте, Г. фон Гофманстала, Ф. Кафки, но уже и наиболее развитые формы у Боккаччо). Но и не в самых глубоких и исчерпывающих возможности новеллы образцах жанра можно найти противопоставление обыденного, даже обывательского взгляда на мир с более глубоким, разносторонним и диалектическим, для которого мир не есть уже познанное, а есть еще не познанное и таинственное, способное разоблачить всякий взгляд, претендующий на законченность. Юмор и комизм новеллистических ситуаций и происходит (например, у Боккаччо, вообще у ранних итальянских новеллистов) от понимания мира как еще не полного, не сразу данного, от радостного переживания его неисчерпанности. Столкновение и конфликт двух взглядов на мир и их разрешение через открываемую в кульминационном пункте развития действительность определяет структуру новеллы и основанный на этом психологический эффект новеллы, определенный Л. С. Выготским как катарсис, то есть приобщение воспринимающего новеллу читателя к действи-

тельности в ее основах и одновременное уравнивание его жизненного взгляда («мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания» [Выготский, 1965. С. 280]).

Центр внимания в новелле – сюжет, действие, причем новелле совершенно чужда всякая экстенсивность в показе действительности, всякая описательность. Новелла рассказывает о событиях почти с сухостью и лаконичностью схемы (принципиальный и глубоко идейный конфликт, разрешаемый в новелле, в соответствии с диалектикой этого жанра имеет схематизм изложения в качестве своего контраста). Новелле равным образом чужда всякая импрессионистичность, медитативность. Новелла избегает и всякого психологизма как такового (но как результат новелла весьма психологична), ибо все психологическое новелла дает объективированно, через действие, через поступки (хотя и имеет целью изображение именно человека, личность со своеобразием его индивидуального миропонимания и его иллюзиями). Будучи по стилю объективной и избегая всякой манеры в изложении событий, – напротив, по возможности отстраняясь от личности автора как психологической индивидуальности, вносящей модальность в изложение событий, новелла закрывает себе путь к изображению внутреннего мира героя, о котором рассказчик новеллы, как правило, судит лишь гипотетически и потому естественно ограничивается только констатацией наиболее общих состояний (страх, радость, удивление, восторг, забота и т. п.).

Единственная реальность в новелле – это ее фактическая сторона, которая излагается как таковая, как бы по возможности вне посредующих членов, а потому единственная манера и стилизация, естественная для новеллы, – это стилизация под хронику с ее объективностью (ср. опыты Г. Клейста, Г. фон Гофмансталя), причем цепочка фактов в новелле (по возможности излагаемая как непрерывность) отграничивается от действительности в ее течении, полноте и широте: из действительности берутся только те факты, которые нужны для образования цепочки фактов – непрерывной и законченной и вполне известной читателю. Под фактами понимаются события и поступки героев, причины которых могут, конечно, стать известны лишь впоследствии, а не в хронологическом порядке изложения. Но поэтическая действительность новеллы может быть как угодно фантастической, нереальной, невозможной – но только в некоторых элементах, поскольку ведь смысл новеллы в столкновении всего нереального с самым реальным – следовательно, проецирование поэтической действительности новеллы на самое дей-

ствительность должно читателем осуществляться с большой легкостью и не ставить ровно никаких проблем. При всякой проблемности, искусственности перехода от поэтической действительности новеллы к самой действительности психологический эффект и смысл новеллы пропадает: новелла как таковая перестает существовать. Поэтому основное, что изображено в новелле и что в ней утверждается, – это действительность как таковая в ее поверхностном явлении; но это нужно, как сказано, для того, чтобы вскрыть и утвердить подоснову этой поверхности.

Новелла в своих истоках (и в Италии – Боккаччо, и в Германии – конец XVIII – начало XIX в.) генетически связана с анекдотом как рассказом о действительном и удивительном случае, являясь развертыванием заложенных в анекдоте закономерностей структуры. От басни и других подобных жанров, часто обнаруживающих с новеллой структурное сходство (см.: [Выготский, 1965]), новеллу отличает и укорененность в мире фактов, и та же развернутость. В XIX в. новелла противопоставлена в первую очередь рассказу как форме, открытой к миру и не имеющей внутренней завершенности, как жанру, отличающемуся количественно от повести и романа, но также непосредственно воспроизводящему действительность в ее широте и полноте. Правда, это противопоставление существовало в сознании не всех писателей и теоретиков новеллы, особенно в период расцвета критического реализма с его непосредственным психологизмом и широтой показа действительности, когда и сам жанр новеллы почти перестал существовать. Эволюция жанра, теряющего свои структурные черты, видна у писателей, вступающих в реализм, – Л. Тика, Й. Эйхендорфа. Новелла как жанр, сохранивший свою специфику, хотя и измененный в направлении психологизма, описана Т. Штормом (1881): «Жанр новеллы способен выразить самое значительное содержание. Он не остался лаконичным изображением происшествия, захватывающего своей необычностью и содержащего иной поворотный момент, как это было ранее; современная новелла – сестра драмы и самая строгая прозаическая форма. Подобно драме она освещает глубочайшие проблемы человеческой жизни; подобно драме она требует для своего совершенства центрального конфликта, организующего целое и вследствие этого является наиболее законченной формой, включающей все несущественное» [Шторм, 1960. С. 94]. Новелла возрождается в конце XIX – начале XX в. в форме, близкой исходной, хотя часто эстетски культивированной (П. Эрнст).

Новелла, как она описана выше, есть некоторый конструкт. В истории литературы новелла предстает в разных формах, поразному модифицирующих логическую основу и в разных отношениях от нее отходящих. Новелла допускает реально не только

всякие отходы от своих структурных принципов, утрачивая свою специфику, но и без утраты этой специфики вполне способна на всякие трансформации – в те эпохи, для которых был вполне очевиден смысл новеллистического в противопоставлении рассказу. Кроме того, форма новеллы является слишком исконной и естественной для того, чтобы возникать только в некоторые поздние эпохи развития литературы. Новелла латентно скрыта везде, где есть стихия, сфера рассказывания, осознаваемая как художественная. Тогда новелла выступает как вполне естественное оформление процесса рассказывания, как некоторый простейший структурный элемент этого процесса, вычлняющий в нем осмысленные части. От такой новеллы нельзя, конечно, ожидать полного соответствия европейской новелле. Формы, близкие новелле, существовали и в классической античности, и особенно на Востоке, где особенно часто новелла собирается в циклические формы, где каждая новелла вполне независима и где обычно бывает рамка, как оформление рассказывания как процесса, на деле уже вполне расчлененного: ср. «рамочные рассказы» в Европе: «Декамерон», а также «Беседы эмигрировавших в Германию» Гёте (1795).

Таким образом, новелла, будучи строго организованным целым, дает простейшим образом (путем прибавления) устроенную составную форму, тогда как рассказ (который может быть представлен как снятие ограничений с новеллы), не накладывающий никаких условий на последовательность изложения, его однородность, непрерывность и т. д., можно путем внутреннего усложнения, изложения и переплетения мотивов, включения описаний, всякого дидактического учебного и прочего материала, превратить в такую сложную форму, как роман.

Вопросы и задания

1. Какие черты эпической литературы выделяет Г. В. Ф. Гегель?
2. Как, с точки зрения Г. Д. Гачева, соотносятся субъективное и объективное начала в эпосе?
3. На какие черты романного жанра обращает внимание П. Д. Юэ?
4. Какие конститутивные черты героического эпоса выявляет М. Бахтин?
5. В чем состоят отличия жанра романа от жанра героического эпоса с точки зрения М. М. Бахтина?
6. Что, по мнению М. Петровского, отличает повесть от романа и новеллы?
7. Каковы формальные и содержательные особенности новеллистического жанра?
8. Сопоставьте трактовку К. Локсом жанра рассказа, с одной стороны, с определяемым им же жанром повести и, с другой – с характеристиками новеллистического жанра в статье А. В. Михайлова.

ЛИРИКА И ЕЁ ЖАНРЫ



Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ

 ЭСТЕТИКА

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 419–421, 460.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Поэтическая фантазия, будучи творческой деятельностью поэта, не представляет нам, подобно пластике, вещь в ее внешней реальности, хотя бы и произведенной искусством, но дает нам только внутреннее созерцание и чувство последней. (...)

...Коль скоро такое высказывание души, чтобы не оставаться случайным выражением субъекта как такового в его непосредственном чувствовании и представлении, становится языком *поэтического* внутреннего мира, то все созерцания и чувства, как бы ни были они своеобразным достоянием поэта как отдельного индивида и как бы ни описывались в качестве таковых, должны обладать всеобщей значимостью, то есть должны быть внутри самих себя истинными чувствами и рассуждениями, для которых живая поэзия находит соответствующее выражение. (...)

Поэзия же не только освобождает сердце,.. делая его предметом для него самого, но она не ограничивается простым извлечением содержания из его непосредственного единения с субъектом, а превращает его в объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого. Наоборот, эта первичная объективация не может, однако, заходить так далеко, чтобы представлять субъективность души и страсти в практической деятельности, в *действии*, то есть в возвращении субъекта к самому себе в его действительном деянии. Ибо ближайшая реальность для внутреннего мира – это сама внутренняя жизнь, так что всякий выход из себя вовне имеет только смысл избавления от непосредственной сосредоточенности сердца, столь же немой, сколь и чуждой представления. При этом сердце раскрывается для высказывания самого себя и потому схватывает и выражает вовне в форме самосознательных созерцаний и представлений то, что до сих пор только чувствовалось им. (...)

а) Содержание лирического произведения искусства

Содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его взаимосвязях, расширяющихся до полноты мира. Содержанием является здесь отдельный субъект... Если эпос развертывает в одном и том же произведении целостность народного духа в его действительном деянии и состоянии, то более определенное содержание лирического стихотворения ограничивается какой-либо особенной стороной и по крайней мере не может доходить до раскрытой полноты и развернутости, в которых нуждается эпос для выполнения своей задачи. (...)

Наконец, если в лирическом выражает себя именно *субъект*, то для него вначале достаточно будет и самого незначительного содержания. Ибо подлинным содержанием становится здесь сама душа, субъективность как таковая, так что все дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь. Мимолетнейшее настроение момента, восторженное ликование сердца, мелькающие блестки беззаботной веселости и шуток, тоска и меланхолия, жалоба, короче говоря, вся гамма чувств удерживается здесь в своих мгновенных движениях или в отдельных мыслях о самых различных предметах, увековечиваясь благодаря своему высказыванию... Содержание, предметы здесь совершенно случайны, речь идет только о субъективном восприятии и изображении...

б) Форма лирического произведения искусства

...Что касается в общих чертах *формы*, благодаря которой такое содержание становится лирическим произведением, то здесь индивид со своим внутренним представлением и чувствованием составляет средоточие целого. Поэтому целое берет свое начало в сердце и душе, точнее, в особенном настроении и ситуации поэта, так что содержание и связь особенных сторон, в которых оно развертывается, опирается не объективно на самого себя как на субстанциальное содержание или на свое внешнее явление как замкнутое внутри себя индивидуальное событие, но опирается на субъект. Однако поэтому сам индивид должен явиться поэтичным в самом себе, с богатой фантазией и полнотой чувств или же величественным и глубоким в своих восприятиях и мыслях, должен предстать как сам по себе заверченный внутренний мир, из которого удалены зависимость и произвол прозаических обстоятельств.

Благодаря этому лирическое стихотворение обретает единство, совершенно отличное от эпоса, – внутреннюю жизнь на-

строения или рефлексии, предающуюся самой себе, отражающуюся во внешнем мире, описывающую, изображающую себя или же занятую каким-либо другим предметом и в этом субъективном интересе обретающую право начинать и обрывать почти везде, где угодно. (...)

...В более явной, раскрытой форме субъективный элемент лирической поэзии выступает тогда, когда какое-либо происшествие, ситуация действительности просто становятся поводом для поэта выразить в них *себя* или высказаться о них. (...)

Но чтобы лирическое произведение не попало в *зависимость* от внешнего повода и от заключенных в нем целей, а оставалось само по себе самостоятельным целым, существенно необходимо, чтобы поэт пользовался этим поводом только как удобным случаем для выражения самого себя, своего настроения, радостного или горестного, своего образа мыслей и взгляда на жизнь вообще. Поэтому главное условие лирической субъективности состоит в том, что поэт целиком вбирает в себя реальное содержание и превращает его в свое содержание. Ибо настоящий лирический поэт живет внутри себя, воспринимает все обстоятельства в соответствии со своей поэтической индивидуальностью, и, как бы многообразно ни сливал он свой внутренний мир с наличным миром, его условиями, судьбами и конфликтами, в изображении этого материала он всегда выражает только самостоятельную жизненность своих чувств и рассуждений. Когда Пиндара приглашали, например, воспеть победителя соревнований или же он воспевал его по собственному побуждению, он всегда настолько овладевал своим предметом, что произведение его становилось отнюдь не одой *в честь* победителя, а поэтическим изливанием из глубин его собственной души. (...)

...Однако подлинно лирический поэт не обязательно должен исходить из внешних событий, о которых он повествует с чувством, или из других реальных обстоятельств и поводов, которые служат толчком для лирического изливания. Поэт сам по себе образует субъективно заверченный мир, так что он может внутри *себя самого* искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самого герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия.

...Но и в этой области может появляться повествовательный элемент, – например, во многих из так называемых анак-

реонтических стихотворений, которые с изящной закругленностью рисуют забавные картинки с изображением приключений Эроса и т. д. Но в таком случае эти внешние происшествия должны быть как бы объяснением внутренней ситуации души. (...)

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА

Текст печатается по изданию: Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – Л.: Academia, 1924. – С. 61–85.

Первым фактором является *фактор единства ряда*. Среди факторов, обуславливающих резкость, определенность единства, нужно учесть и относительно большую или меньшую *самостоятельность* ряда. Как легко заметить, короткие ряды, метрически однообразные, гораздо менее самостоятельны, более связаны друг с другом – и ритмически, и синтаксически, чем ряды относительно более долгие или метрически разнообразные, и с ними легко связывается понятие части ряда, получившей самостоятельность и как бы превращенной в ряд. Это ограничение метрической самостоятельности рядов вызывает и более слабую ощутимость их границ, что необходимо принимать во внимание при анализе.

Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными, являются внутренние разделы ряда – границы периодов и т. д. (...)

... Пример силы стихового единства у Батюшкова:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами.

Пушкин на полях своего экземпляра написал: «смысл выходит: *холодными словами любви*; запятая не поможет».

(Здесь, легко заметить, сказывается и другой фактор *темоты* связи слов в одном ряде.)

Сюда же пример из Тютчева:

Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой.

Даже такой опытный чтец стихов, как С. Волконский, был склонен считать здесь членом сравнения не «бедный нищий», а «бедный нищий мимо саду», т. е. не: «как бедный нищий – бредет мимо саду», а «как бедный нищий мимо саду, – бредет... по мостовой».

На силу границ периодов указывает пример лермонтовской строки:

Но не с тобой | я сердцем говорю.

Резкая цезура вызвала здесь (в связи с интонационными ее следствиями) вторичную семасиологизацию:

Но не с тобой, | я с сердцем говорю.

(Так в тексте Лермонтова в Отечеств. Записках, 1843 г., том 28.)

Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством *выделения* слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда (напр., в трехчастных делениях анапестического метра баллады, где конец каждого ряда является одновременно и концом II периода, усиленного его связью (через рифму) с концом I периода), 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтаксического единства, т. е. при enjambement и внутренних rejets. (...)

Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики.

Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно «бессодержательным», т. е. 1) основной признак его значения может вносить крайне мало нового элемента или 2) он может быть даже и совершенно не связан с общим «смыслом» ритмо-синтаксического единства. И между тем действие *тесноты* ряда простирается и на него: «хотя и ничего не сказано, но кажется будто что-то и сказано». Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда (тесным соседством) – *колеблющиеся признаки* значения, которые могут интенсифицироваться за счет основного и вместо него, – и создать «видимость значения», «кажущееся значение»... Слова являются как бы восполняющим... речевым материалом.

Прекрасно описал возникновение колеблющихся признаков значения при сильной мелодической окраске стиха Полевой: «Жуковский играет на арфе: продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом, только для пояснения того, что хочет он выразить звуками. Бессоюзие, остановка, недомолвка – любимые обороты поэзии Жуковского».

В системе взаимодействия, образуемого динамикой стиха и речи, могут быть семантические пробелы, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом – так, как указывает динамика ритма. Здесь, несомненно, лежит и момент

выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает *видимость значения*, «семасиологизуется». Излишне говорить, что семантика слова здесь по самой своей природе отличается от семантики его в прозаической конструкции, где нет тесноты ряда. (...)

Возможны разные случаи использования этих колеблющихся признаков. Они могут стать принципом словоупотребления (Новалис); символисты, употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались *необычайной интенсивности колеблющихся признаков*, добивались «кажущегося значения», причем эти колеблющиеся признаки, сильно окрашивая основные, являются общим семантическим фоном:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву,
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Здесь в рамках обычного ритмо-синтаксического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: «в кабаках... я искал» заполнена второстепенными членами предложения, *несвязуемыми по основным признакам*. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения. При этой неустойчивости большую важность получает теснота сначала ряда, а затем периода и строфы. При этом сила этой связи больше в стихе, чем в строфе, а в строфе, чем в группе строф; это дает возможность на протяжении стихотворения давать строфы, мало между собою связанные, – шире и точнее: большие словесные массы, не связанные между собой по основным признакам значений. Вместе с тем интенсивируются колеблющиеся признаки, которые, однако, не до конца затемняют основной признак.

В первой строке мы имеем как бы «обычное» начало, с использованием почти разговорного «ассоциативного сгущения значения»,.. подготавливающего к семантическому строю следующей строки.

В кабаках, в переулках, в извивах (улиц).

Во II строке легко проследить, как бледнеют основные признаки слов; группа «сон наяву» – побледневший оксюморон. При этом, эпитет «электрический» и определяемое «сон» не связаны по основному признаку, – *и в эпитете появляются ко-*

леблющиеся признаки значения; при воссоединении группы «в электрическом сне» со следующим «наяву» – частично обновляется момент оксюморона из-за изменения одного члена группы «сон наяву». При этом колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как будто мы знаем, в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате *ориентации на соседнее слово*.

Не трудно заметить, что интенсивация колеблющихся признаков есть в то же время интенсивация семантического момента в стихе вообще, так как нарушает привычную семантическую среду слова. (...)

Любопытно отношение читательской публики к «бесмыслице» ранних символистов и ранних футуристов. Использование «кажущейся семантики» было понято как загадывание загадок. К словам, важным своими колеблющимися признаками, а не основными, пробовали отнестись с точки зрения именно этих основных признаков. Особая система стиховой семантики при этом создалась коммуникативной системой семантики, т. е. подвергалась последовательному разрушению.

Вместе с тем, колеблющиеся признаки должны быть именно колеблющимися, кажущаяся семантика именно кажущейся. Для этого – в словах должен *отчасти сохраняться основной признак*, но уже как затемненный. На этом свойстве «остатков основного признака» основано использование соседних слов в разных сочетаниях, чтобы, отчасти стерши основные признаки, все-таки на них намекнуть:

Лилии льются, медь блестит,
Соловей стеклянный поет в кустах.
(Н. Тихонов).

К. КОДУЭЛЛ

ИЛЛЮЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Текст печатается по изданию: Кодуэлл, К. Иллюзия и действительность / К. Кодуэлл. – М.: Прогресс, 1969. – С. 170–184.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ПОЭЗИИ

(...) Отличительные черты, определяющие принадлежность определенного литературного произведения к поэзии в глазах искусственного современного читателя, следующие:

а) Поэзия ритмична

Подчеркнутый организованный ритм поэзии, наложенный на «естественный» ритм любого языка,.. облегчает совместную декламацию и в силу этого подчеркивает коллективную природу поэзии. Ритм – это печать социальной основы, на которой развилась поэзия. В результате природа ритма весьма тонко отражает равновесие между инстинктивным, или эмоциональным, содержанием стихотворения и социальными отношениями, посредством которых эмоции получают свое коллективное воплощение. Таким образом, любое изменение во взглядах индивидуума на отношение его к обществу выражается в изменении его отношения к сложившимся до него метрике и ритмическим условностям, которые он, выступая в роли поэта, изменяет в том или ином направлении... В ходе развития английской буржуазной поэзии... конечная тенденция к свободному стиху является отражением последней буржуазно-анархической попытки отказаться от всех социальных отношений путем их слепого отрицания... (...)

Противоречие между инстинктом и культурной средой является основополагающим в понимании общества... В языке данное противоречие реализуется в противоположности между рациональным содержанием, или объективной сущностью, выраженной какими-либо словами, и эмоциональным содержанием, или субъективным отношением, выраженным теми же словами. (...)

В поэзии, как таковой, это принимает форму вступления человека в эмоциональное общение с ему подобными посредством ухода его в самого себя. Поэтому когда буржуазный поэт полагает, что он, выражая собственную индивидуальность, бежит в мир искусства, скрытый в сокровеннейших тайниках его души, он фактически всего-навсего переходит из социального мира рациональной реальности в социальный мир эмоциональной общности. Когда поэт становится (как ему представляется) антисоциальным и весь отдается «искусству для искусства», ритм его произведений делается все более акцентированным и завораживающим, как в «Après-Midi d'un Faune»¹⁶ Малларме или «Alcools»¹⁷ Аполлинера. Ритм исчезает, лишь когда поэт доходит до стадии анархии, на которой он отрицает все буржуазное общество и намеренно выбирает слова, руководствуясь только своей личной ассоциацией. На этой стадии поэт отвергает даже те общественные связи, которые создаются благодаря

¹⁶ «Послеполуденный отдых фавна» – стихотворение Ст. Малларме

¹⁷ «Алкооли» – книга стихов Г. Аполлинера.

инстинктам, присущим ему и ему подобным, и использует поэтому лишь слова, способные вызывать исключительно *мозговые* ассоциации. Если он изберет слова, вызывающие слишком сильные эмоциональные ассоциации, это вкупе с гипнотическим воздействием акцентированного ритма низведет его до общего уровня человеческих инстинктов. Отсюда *сюрреалистическая* техника подбора сочетаний слов, вызывающих причудливые ассоциации, которые, оставаясь сугубо личными, тем не менее не эмоциональны, а рациональны. Однако полностью достичь этого можно, лишь абстрагируясь и от языка и от смысла, ибо все содержание сознания и в силу происхождения и в силу влияния окружающей среды в своей основе социально. (...)

б) Поэзия с трудом поддается переводу

Общепризнанно, что одна из отличительных черт поэзии заключается в том, что в переводах передается лишь малая часть специфических эмоций, которые вызывает чтение поэзии в оригинале. Это может подтвердить каждый человек, ознакомившийся сначала с переводом, а потом изучивший язык оригинала. Можно воспроизвести размер. В переводе можно точно передать то, что принято называть «смыслом» произведения. Но особые поэтические эмоции безвозвратно исчезают. Когда перевод – хорошая поэзия, как «Рубайят» Фитцджеральда или «Илиада» Попа, тогда мы почти всегда имеем дело с новыми произведениями искусства. Поэтические эмоции, вызываемые этими новыми произведениями, в редких случаях имеют значительное сходство с эмоциями, вызываемыми оригиналом. (...)

Разумеется, причина этого не в трудности передачи формальной метрической схемы. Напротив – и это часто оставляют без внимания, – в английском поэтическом переводе можно сохранить формальные особенности французской метрической схемы в значительно большей степени, нежели передать в английском прозаическом переводе неакцентированный ритм французской прозы. И все-таки критики, желающие уловить тонкий аромат иноязычной поэзии, гораздо охотнее предпочтут прозаический подстрочник переводу, сохраняющему размер подлинника.

в) Поэзия иррациональна

Это отнюдь не означает, что поэзия бессвязна или бессмысленна. Поэзия повинуетя грамматическим правилам и обычно поддается перфразировке, то есть содержание данного поэтического произведения может быть выражено различными прозаическими формами на языке оригинала или других языках. Однако если философский трактат Спинозы в изложении сту-

дента не перестает быть трактатом Спинозы,.. то перефразировка стихотворения (даже при сохранении предметного содержания оригинала) перестает быть тем же самым стихотворением, а возможно и стихотворением вообще. Под «рациональным» мы понимаем то, что соответствует понятиям, сложившимся в результате наблюдений человека над средой. В этом смысле рациональны научные аргументы, но не поэзия. Однако... в языке существует и другая общность, или социальная согласованность, отличная от согласованности, обусловленной внешней средой. Это *эмоциональная* или субъективная согласованность. Давайте назовем ее «согласованностью с внутренней реальностью»... Эта особенность поэзии связана с ее ритмической формой. По этой причине поэзия иррациональна, если говорить о ее объективном соответствии... (...)

г) Поэзию образуют слова

(...) Хорошо известен совет Малларме его другу-художнику: «Поэзию образуют слова, а не идеи». Последнее добавляет к нашему позитивному определению негативный оттенок, с которым мы едва ли можем согласиться. Поэзия, без сомнения, вызывает идеи, то есть образы, запечатлевающиеся в человеческой памяти; в противном случае она осталась бы всего-навсего набором звуков. Поэтому мы ограничимся следующим утверждением: «Поэзию образуют слова».

Читатель увидит, что эта особенность поэзии практически вытекает из предыдущей: «Поэзия с трудом поддается переводу». Ибо если бы поэзия создавалась одними лишь идеями, то ее можно было бы переводить на другие языки словами, способными вызвать у слушателя те же самые идеи. А коль скоро это невозможно, то, помимо вызываемой идеи, слово само по себе должно включать в себя какой-то дополнительный компонент. Отсюда мы можем заключить, что поэзия создается из слов иначе, нежели роман; причем это отнюдь не означает, что в поэзии звуковому символу или печатному знаку, объективно представляющему слово, присущи какие-то сверхъестественные качества. В поэзии слово фактически вызывает не только определенную идею, но и такого рода эмоциональную реакцию, которая едва ли может быть в точности передана в переводе.

д) Поэзия несимволична

(...) Что мы имеем в виду, говоря, что слова символичны, то есть представляют собой символы и ничего больше? Мы имеем в виду, что слова сами по себе ничем не являются, что нас интересуют не слова, а то, к чему они относятся.

Таким образом, когда математик говорит: «Восемь плюс девять равняется семнадцати», его интересуют не слова сами по себе, а установление определенных классов, встречаемых в эмпирической реальности. Коль скоро используемые им слова символичны, то есть лишены конкретного значения, предложение сохранит первоначальную обоснованность, из каких бы слов его ни составить. Например, для математика, пользующегося французским, немецким или итальянским языком, данная операция по классификации сохранит свою первоначальную сущность, хотя она и будет выражена в словах, принадлежащих различным языкам, то есть слова, как таковые, рассматриваются в данном случае как произвольная условность, принятая для обозначения подлинных математических операций по классификации. Если представить эту фразу как $8+9=17$, с точки зрения математика она будет вполне адекватна предыдущей. Мы можем пойти еще дальше, и если завтрашние математики согласятся условно заменить 8 на 9, 9 на 8 и 17 на 23, вместо знака «плюс» поставить знак «минус», а вместо «равняется» – «больше, чем», то предложение $9-8>23$ станет точным выражением эмпирических операций, символически выраженных как $8+9=17$. Но если мы завтра упраздим все слова и обозначим соответствующим числом каждое слово в словаре английского языка, то увидим, что поэтическое содержание монолога Гамлета не найдет отражения в длинном ряду напечатанных чисел. Прежде чем постичь это поэтическое содержание, нам придется в уме «перевести» эти числа в обозначаемые ими слова оригинала.

Исключительная «переводимость» символического языка математики, сделавшая возможным развитие универсального математического языка, таким образом, совершенно противоположна непереводимости несимволической поэзии. (...)

Поскольку некоторые свойства поэзии могут быть переданы в переводе, постольку поэзия несет в себе символический элемент.

Но мы знаем также, что поэзия, будучи лишена рациональной согласованности, полностью сохраняет в себе согласованность эмоциональную. Аналогично, хотя в ней и отсутствует внешняя символика (соотнесение с внешними объектами), поэзия насыщена символикой внутренней (соотнесение с эмоциональным отношением). В наше время каждое конкретное слово одновременно означает и внешний предмет и указывает на какое-либо субъективное отношение. Поэтому в каждом научном аргументе есть какой-то элемент личного, и от этого элемента невозможно абстрагироваться до конца... Поэзии также присуще определенное соотнесение с объектами внешнего мира;

поэзия не может до конца абстрагироваться от этого соотношения и остаться поэзией.

е) Поэзия конкретна

(...)... Поэзия подобна научному аргументу, она «нечистая». Ее эмоции обращены к реальным предметам, и этим определяется ряд ее особенностей. (...)

Так, например, когда поэт говорит:

Моя любовь подобна алой, алой розе¹⁸ –

его язык не символичен, ибо никакие общепринятые символы не сохраняют в перефразированном предложении вроде «Моя невеста – цветок вида гомасаеа, разновидность алая» тех поэтических эмоций, которые вызывает эта фраза в оригинале. Данная поэтическая строка не символична. Из этого еще не следует со всей необходимостью, что она *должна* быть конкретной. Но если бы эта фраза не была конкретной, то она оказалась бы верной и применимой во всех случаях жизни. Иначе говоря, если бы фраза была абстрактной, она не была бы единственной в своем роде, не была бы конкретным высказыванием конкретного поэта, относящимся к конкретному предмету его любви, к его конкретному настроению, к конкретному времени, к конкретному поэтическому произведению. В какой бы ситуации человек ни испытывал потребность сказать: «Моя любовь...», у него всякий раз неизбежно возникала бы ассоциация «подобна алой, алой розе».

Но если поэзия является не абстрактным, а предельно конкретным несимволическим языком, то, сочиняя новое стихотворение, мы должны будем произнести:

Моя любовь подобна белой, белой розе

Или

И пусть цветы цветут, моя любовь – не роза...

Однако, пользуясь абстрактным несимволическим языком, мы встретимся с необходимостью произнести данную фразу в другом поэтическом ключе, нежели тот, в каком произнесена первая фраза, то есть мы должны будем прибегнуть к другому языку. (...)

Таким образом, этот конкретный характер субъективного обобщения как раз и придает поэзии полуреальный облик, присущий иллюзии, – способность принимать утверждения поэзии, пока мы пребываем в ее фантастическом мире, и одновременно

¹⁸ Здесь приводятся строки из стихотворения Роберта Бернса «Алая, алая роза».

не требовать того, чтобы утверждения всех поэм и романов об-разовали единый мир...(...)

ж) Поэзия обладает свойством вызывать сильные эмоции

Эти эмоциональные проявления характерны только для поэзии, поэтому назовем их эстетическими эмоциональными проявлениями. Телеграмма следующего содержания: «Вчера умерла ваша жена» – может вызвать у адресата исключительно сильные эмоциональные проявления, но они, разумеется, не станут от этого эстетическими. Здесь язык используется символическим, и в том случае, если несчастный супруг, заранее зная о тяжелом состоянии жены (и к тому же будучи достаточно бережливым по характеру), договорился, что в случае ее смерти ему пошлют телеграмму, состоящую из единственного слова «лосось», произведенный телеграммой эффект будет из-за ее лаконичности ничуть не меньшим. (...)

...У людей посторонних слова, о которых мы говорили выше, не вызвали сильных эмоциональных ощущений. Неэстетические эмоциональные проявления индивидуальны (а не коллективны) и возникают в результате частного (а не социально обусловленного) опыта. Поэтому поэзия, чтобы быть таковой, должна обладать чем-то большим, нежели непосредственная эмоциональная сила, происходящая от индивидуального опыта, приобретаемого людьми в процессе общения. Теперь нам становится ясным, из каких компонентов складывается общепоэтическое я... Поэтическое я – это я, общее для эмоциональных миров всех людей, находящихся в процессе общения... Эстетические являются эстетическими постольку, поскольку они вызывают эмоции, присущие не одному конкретному индивидууму, а людям, находящимся в процессе общения. Этим определяется устойчивый, социально обусловленный и объективный характер эстетических эмоций. (...)

Л. Я. ГИНЗБУРГ
 **О ЛИРИКЕ**

Текст печатается по изданию: Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – С. 144–150.

Термином *лирический герой* несомненно злоупотребляли. Под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл. В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить

о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными. (...)

...Методы его воплощения многообразны. Один из основных – циклизация с более или менее выраженным сюжетным, повествовательным элементом... Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса. (...)

Лирическое *я* Лермонтова собирательно, между тем к нему, без сомнения, применимо понятие лирического героя. Единство авторского сознания, сосредоточенность его в определенном круге проблем, настроений является необходимым условием возникновения лирического героя; необходимым, но еще не достаточным. Поэзию Фета, например, отличает чрезвычайное единство лирической тональности, притом единство в истоках своих романтическое. И все же для понимания лирического субъекта поэзии Фета термин *лирический герой* является просто лишним; он ничего не прибавляет, не объясняет. И это потому, что в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы. В лирике же Лермонтова личность – не только субъект, но и объект произведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета.

Лирический герой как особая форма выявления авторского сознания существовал впоследствии в разных литературных системах, но вышла эта форма из романтизма, порожденная одной из основных философских его предпосылок – убеждением в том, что искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению и тождество это может распространиться на все, от вселенной, которая, по учению Шеллинга, есть художественное произведение бога, до эстетически осознанной судьбы отдельного человека. Реальная жизнь, биография человека начинает рассматриваться как построение, как художественная форма. (...)

Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника. Речь здесь идет не о читательском произволе, но о двойном восприятии, заложенном в художественной системе данного поэта. Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от строгого и смутного многообразия житейского опыта. Это демо-

нический лик Лермонтова, это таинственный Блок 1907 года в хороводе снежных масок.

Термин *лирический герой*, по-видимому, впервые предложил Ю. Н. Тынянов – применительно к поэзии Блока (а не для того, чтобы привешивать этот термин к любому лирическому стихотворению). Вот что писал Тынянов в самый год смерти поэта: «...Печалются о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая личная, она затронула даже людей, мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: о *человеке* печалются. И однако же, кто знал этого человека? ... Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России. Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально. Откуда это знание? ... Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока ... Блок – самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, – и не только теперь, – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*». (...)

Ю. М. ЛОТМАН

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Текст печатается по изданию: Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1996. – С. 45–52.

Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть.

Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его элементов. На их сочетаемость накладываются определенные ограничения, которые и составляют правила данного

языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «необходимым», чем обычная разговорная речь. Известно, что «из песни слова не выкинешь». Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте¹⁹, а информативность его должна при этом резко снижаться. Если смотреть на поэзию как на обычный текст с наложенными на него дополнительными ограничениями (а с определенной точки зрения такое определение представляется вполне убедительным) или же, перефразируя ту же мысль в житейски упрощенном виде, считать, что поэт выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, то поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной – она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью.

Однако опыты показывают противоположное. Венгерский ученый Иван Фонодь, проводивший специальные эксперименты, пишет: «Несмотря на метр и рифму, в стихотворении Эндре Ади 60 % фонем надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей – лишь 33 %. В стихотворении лишь 40 звуков из ста, а в газетной передовице – 67 оказались избыточными, лишены информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков для того, чтобы угадать остальные 71».

Приведенные здесь данные согласуются и с непосредственным читательским чувством – мы ведь замечаем, что небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста²⁰.

¹⁹ Избыточность – возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

²⁰ Проведенные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с большим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой: «О вкусах не спорят».

Итак, информативность текста в поэзии растет, что на первый взгляд расхочется с основными положениями теории информации.

Решить эту проблему, понять, в чем источник культурной значимости поэзии, – значит ответить на основные вопросы теории поэтического текста. Каким образом наложение на текст дополнительных – поэтических – ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста? (...)

...В не-поэзии мы выделяем:

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не имеют и обретают его лишь в результате соотнесения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.

2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, то есть соотнесенные с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, то есть имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.

2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Таким образом, некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнести данный текст к поэтическим, как количество значимых элементов в нем получает способность расти.

Однако усложняется не только количество элементов, но и система их сочетаний. Ф. де Соссюр говорил, что вся структура языка сводится к механизму сходств и различий. В поэзии этот принцип получает значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными. Принцип сопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще. Он образует то «сцепление» эпизодов (для прозы наиболее значим сюжетный уровень), о котором писал Л. Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста. (...)

Стихотворение – сложно построенный смысл. Все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания... Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее информации, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. (...)

Итак, стихотворение – сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание. Более того,.. семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие ее в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимаемая по частям в процессе говорения. Речь – цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, – соотносится с существующей вне времени системой языка. Эта соотношенность определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка каждого языкового знака – однократный акт, характер которого предопределен соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего.

Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст – не только стихотворный, но и прозаический – теряет свойственную обычной русской речи относительную сво-

боду перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Повтор в художественном тексте – это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление – совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы является аналогия – выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы имеем дело с различными ее элементами, но сам структурный принцип сохраняется.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) – вместе с тем и операционный принцип ее анализа. (...)

Художественный текст – текст с повышенными признаками упорядоченности.

Упорядоченность всякого текста может осуществляться по двум направлениям. В лингвистических терминах ее можно охарактеризовать как упорядоченность по *парадигматике и синтагматике*, в математических – по эквивалентности и порядку. Характер и функции этих двух типов упорядоченности различны. Если в повествовательных жанрах преобладает второй тип, то тексты с сильно выраженной моделирующей функцией (а именно к ним принадлежит поэзия, в особенности лирическая) строятся с явным доминированием первого. Повтор выступает в тексте как реализация упорядоченности парадигматического плана, упорядоченности по эквивалентности. (...)

В естественном языке парадигматическое отношение – это отношение между элементом, реально данным в тексте, и потенциальной множественностью других форм, присутствующих в системе. Поэтому невозможен или крайне редок случай, при котором парадигма была бы приведена в тексте естественного языка полностью. Научный грамматический текст (метатекст) может дать последовательность (список) всех возможных форм, но построить так фразу живой речи затруднительно.

В поэзии дело обстоит иначе. Вторичная поэтическая структура, накладываясь на язык, создает более сложное отношение: то или иное стихотворение как факт русского языка представляет собой речевой текст – не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина мира она дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая па-

радикала целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения является параллелизм.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

(А. Пушкин «Моцарт и Сальери»)

Отрывок пронизан параллелизмами. Дважды повторенное: «Мне не смешно, когда...» – создает единство интонационной инерции. Синонимичны пары «маляр – фигляр», «негодный – презренный». Но «маляр» и «фигляр» – синонимы в ином смысле, чем «негодный» и «презренный». Во втором случае мы можем говорить об определенной синонимии в общеязыковом смысле. В первом же параллелизм проявляется в общности архисемы «деятель искусства» и пейоративного значения. «Рафаэль» и «Алигьери» в этом контексте – также синонимы, благодаря обнажению общей архисемы – «высокий художник». Таким образом, семантическая конструкция типа: «Мне не смешно, когда бездарность оскорбляет гения» – оказывается инвариантной для обеих частей отрывка. Одновременно соблюдается... общность ритмико-синтаксических и интонационных конструкций и совпадение стилистических характеристик. Общность между частями текста столь велика, что вторая из них может показаться избыточной. (...)

Однако не менее важно и другое: в любой стиховой структуре, наряду с уровнями совпадений, обязательно присутствуют уровни несовпадений. Даже если мы предположим наличие абсолютного повтора (возможность скорее теоретическая, чем реальная, поскольку даже при полном совпадении двух отрывков текста меняется их место в целом произведении, отношение к нему, прагматическая функция и пр.), отличие будет присутствовать как «пустое подмножество», структурно активная, хотя и не реализованная возможность. (...)

Стихотворное произведение можно сопоставить не с общеязыковым текстом, а с тем грамматическим метатекстом, который включает список всех возможных форм данной парадигмы. (...)

Итак, мы можем определить сущность поэтической структуры как наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм. Внутри этих сегментов должно наличествовать не только сходство, но и различие, позволяющее не просто видеть в них многократное повторение одного и того же, а систему *вари-*

антов, группирующихся вокруг некоторого инвариантного типа, но отличных один от другого. (...)

Ю. М. ЛОТМАН
 ЛЕКЦИИ ПО СТРУКТУРАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ

Текст печатается по изданию: Ю. М. Лотман и московско-таргуская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 197–200.

Мы хотим лишь обратить внимание на то, что проблема сюжета и композиции стихотворного текста имеет ряд своеобразных черт. Сюжет в прозе возникает как последовательность повествовательных эпизодов, соотнесение планов содержания и выражения в каждом из которых строится хотя и иначе, чем в обычной речи, но и по иным законам, чем в поэзии. Сходство с обычной речью состоит в том, что в прозе эти планы вновь обретают известную самостоятельность. Благодаря этому сюжетное движение обширного прозаического текста в глазах обычного, неискушенного читателя заключается в смене эпизодов, сопоставляемых именно с точки зрения плана содержания. Так называемое «повествование» состоит во вторичном приближении построения художественной речи к языковой синтагматике. Значение суммирующих связей возрастает.

Сюжетное движение поэтического текста строится иначе. В основе лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. В связи с этим следует отметить, что противопоставление сюжетной и так называемой бессюжетной поэзии отнюдь не столь абсолютно, как это кажется. И «бессюжетный» отрезок текста представляет собой... сложную семантическую структуру. Любому «бессюжетному» поэтическому тексту свойственно определенное смысловое движение. Разница между «бессюжетной» и сюжетной поэзией весьма относительна.

Сопоставление элементарных сюжетных единиц составляет поэтический эпизод. Эпизоды, в свою очередь, складываются в сюжет. Однако каждый эпизод и их общее соединение в сюжет строятся иначе, чем в прозе: они повторяют поэтический принцип со-противопоставления²¹. По мере укрупнения сюжет-

²¹ «Независимость» планов содержания и выражения на уровне сюжета проявляется, в частности, и в том, что определение понятий «поэзии» и «прозы» на этом уровне, действительно, становится относительным (определение Б.В. Томашевского на этом уровне справедливо). Повествовательная поэзия может широко усваивать «прозаический» принцип сюжетосложения, а проза

ных единиц начинает проявляться «прозаическая» независимость планов содержания и выражения, и на авансцену выступает игра элементов содержания. Планы никогда не получают свойственной прозе известной независимости. Причем происходит взаимодействие не только между элементами одного уровня. Чисто поэтические элементы низшего ряда оказываются соотношенными с сюжетными элементами высокого уровня, оживляя поэтическое их восприятие.

Элементы поэтического сюжета не следуют друг за другом, а взаимодействуют, составляя единую сложную конструкцию. Проблема стихотворной композиции тесно связана с стихотворным принципом сюжета. Сюжет – принципиально иной структурный элемент, чем те, с которыми мы имели дело до сих пор. Не случайно, вообще, он не принадлежит к собственно поэтическим явлениям... До сих пор мы рассуждали о структурных элементах, которые в обычной речи не являются носителями содержания, но приобретают его в поэтическом тексте. Мы наблюдали, как элементы плана выражения становятся носителями смысла. Сюжет состоит из эпизодов, которые *в обычном речевом употреблении* имеют смысловую природу. В качестве такой элементарной частицы сюжета может использоваться и сегмент поэтического текста, т. е. отрезок, ставший семантическим или получивший новое семантическое значение. В любом случае, на следующем – сюжетном – уровне мы уже имеем дело с комбинацией как бы значимых эпизодов. Это приближает общие правила сюжетосложения к правилам языковой синтагматики. Не случайно сюжет представляет наиболее переводимый уровень не только в прозе, но и в поэзии.

И все же понятие сюжетосложения в поэзии и прозе имеет различный характер. В поэзии сохраняется принцип сочетания больших элементов, которые воспринимаются уже как эпизоды, а не только как куски текста, т. е.: и в переводе на непосредственное языковое, экстраэстетическое восприятие единицы сюжета суть единицы смысловые. Обычное представление о сюжете... состоит в следующем: сюжет – последовательная цепь значимых эпизодов (мотивов). (...)

В обычной речи последовательность высказываний определяется ее содержанием. Если внутри предложения господствуют реляционные элементы структуры выражения (синтагматики), то последовательность предложений и – в еще боль-

на определенных этапах – поэтический. Да и само прозаическое сюжетосложение не отменяет до конца принципа со-противопоставленности эпизодов, оно

шей степени более обширных отрезков текста – определяется содержанием речи. В этом смысле чем обширнее единица текста, тем менее заметны в ней формальные элементы. Речь в целом воспринимается нами как чистое содержание. При этом каждая самостоятельная смысловая единица обладает известной «отдельностью». При всей связанности с предыдущим содержанием смысл каждого такого высказывания существует отдельно. По мере возрастания протяженности высказывания увеличивается и самостоятельность, отдельность каждого из них. Так возникает то, что можно было бы назвать сюжетом речи, – перечень ее семантических сегментов.

Поэтическое строение текста определило и возникновение определенного чувства поэтической структурности, которое существенно отличается от представления о языковой структурности. Речевой текст мыслится нами как безграничный – его можно продолжить до бесконечности. Структура его – конструкт, существующий вне текста, конечный и предпосланный бесконечному тексту.

Стихотворный текст принципиально конечен.

В поэтическом тексте, в силу его неразделимости на планы языка и речи, соотнесенность, взаимопересечение и взаимоналожение становятся законом материально данного текста. Это делает принцип взаимной соотнесенности всех единиц между собой и с целым основой семантики поэтического текста, делает все его элементы семантическими. Это чувство поэтической структурности неизбежно распространяется и на чисто смысловую – сюжетную структуру. Ее элементы теряют ту относительную самостоятельность, «отдельность», которая им присуща в обычной речи. Они взаимонакладываются, образуя сложную семантическую систему. Все знакомые нам явления со-противопоставления, диалектики сходства и различия, обнажения дифференцирующих элементов проявляются и на этом уровне.

Развитие прозы как равноправного с поэзией вида словесного искусства первоначально вызвало перенесение этой части поэтической соотнесенности эпизодов в повесть. Дальнейшее развитие русской прозы привело к характерной для натуральной школы депоэтизации структуры сюжета, т. е. к нарочитому отказу от «подстроенности» эпизодов как начала, подчеркивающего соотнесенность сюжетных элементов. Однако сама депоэтизация сюжета могла эстетически переживаться лишь на фоне «поэтического» сюжета, в борьбе с романтическим сюжетосложением. В дальнейшем стремление к идейной, семантической суггестивности, обобщению неоднократно и по-разному приводи-

ло писателей-прозаиков к полному или частичному возрождению «поэтического» строения сюжета, хотя, с другой стороны, в прозаических произведениях, особенно объемных жанров и – одновременно – очерка, оформлялась тенденция к перенесению в искусство «сюжетной структуры» простой речи. Следует отметить, что подобная трактовка сюжета как дань неразвитому вкусу всегда присутствует в сознании эстетически неграмотного читателя, воспринимающего художественное произведение лишь как речевое сообщение (знаменитый вопрос: «Про что книга?»).

Однако сама возможность передвижения «поэтической» структуры сюжета в прозу свидетельствует о совершенно особой природе этого уровня структуры текста.

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С. 241–242.

Лирические произведения в различные эпохи делились на различные жанры. И по отношению к лирике XIX век сыграл ту же роль, что и по отношению к другим родам: жанры смешались, и их строгие когда-то границы распались. Тем не менее, жанры эти, перестав появляться в чистом виде, не исчезли.

Высокая лирика прежде объединялась под общим названием «ода». К началу XIX века сохранялся только один вид оды – ода торжественная, лирическое стихотворение на значительную тему (например, на политические события, на какой-нибудь отвлеченный тезис философского или нравственного порядка), имитирующее ораторскую речь. В чистой форме мы видим оду у Ломоносова, Петрова и их современников. Следует сказать, что уже в конце XVIII века ода стала эволюционировать. Так, Державин, пользуясь традиционной формой оды (одический стих – четырехстопный ямб и известным образом срифмованная строфа из 10 стихов), снизил ее тематику и лексику.

Ода – как риторическая лирика – отличалась усиленным применением стилистических приемов (тропов и «фигур») и диалектическим развитием мотивов. Объем оды обычно превышал средний объем лирического стихотворения.

В современной поэзии к типу оды приближаются некоторые стихотворения Маяковского, посвященные революции, «Ски-

фы» Блока, значительное количество стихотворений на гражданские темы разных поэтов.

В конце XVIII века с одой боролась за преимущественное значение *элегия*, разрабатывавшая интимную тематику, в соответствующем эмоциональном плане (типичны любовные элегии, распространены были элегии, окрашенные эмоциями печали, горести, уныния; эти последние и создали типичное представление об элегии как о печальном стихотворении).

От элегии, после падения этого жанра, как строгой формы, противстоящей оде, развилась романсная лирика середины XIX века, представленная в стихотворениях Фета, Полонского, Ал. Толстого и мн. др.

Крупным жанрам – оде и элегии – противопоставлялись в XVIII веке мелкие жанры, представителем которых являются эпиграмма и ее разновидности (надпись, мадригал и т. п.).

В античной литературе эпиграммой называлось всякое стихотворение малых размеров. К концу XVIII века понятие эпиграммы сузилось, и его стали прилагать единственно к малым стихотворениям (от 2 до 8 стихов, редко больше) с комической тематикой. Различали эпиграмматическую сказку (стихотворный анекдот) и сатирическую эпиграмму: стихотворение, направленное к осмеянию определенного лица или события. Последний вид эпиграммы дошел и до нас, и время от времени в журналах появляются эпиграммы злободневного характера.

Эпиграмма состоит обычно из посылки, вводящей в описываемые обстоятельства, и неожиданной остроты в заключение (*pointe*), представляющей комически контрастирующий вывод из посылки. Расцвет эпиграмм относится к XVIII веку и началу XIX века, после чего она быстро пришла в упадок.

От чистой лирики следует отделить стихотворения большого объема, в которых тематика фабулярна, т. е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающихся развязкой.

Фабулярные стихотворения ныне объединяются под общим наименованием «баллады». Не следует забывать, что этот термин очень сильно менялся в различные времена у разных народов. До XVIII века слово «баллада» значило во Франции особую строфу и совершенно не имело в виду особой тематики. В начале XIX века в литературе модным было подражание шотландской балладе (род народной песни), и вскоре под словом «баллада» стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, –

балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном, затем отпал и элемент фантастики, и под балладой стали разумеать стихотворение с фабулой. (...)

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Текст печатается по изданию: Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 230–231.

Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе – для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова каждой стиховой группы, строфы отвлекает от схематического костяка «логического» построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основные русла: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды – и так укрепилось в борьбе противоположных течений название «сухой оды», другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов – и так укрепилось название «бесмысленной оды». (...)

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкой произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства. Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя. (...)

Отчетливо сознавал Ломоносов интонационное значение «вопрошений» и «восклицаний»: «В вопрошениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оный [голос] *возносить* с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и в нежных фигурах должно говорить ровнее и несколько пониже <...>» (§ 136).

Здесь – в соединении принципа смены вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций с принципом интонационного использования сложной строфы – и лежит декламационное своеобразие оды...

Ораторские функции лирики с необыкновенной силой выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторике (1748) Ломоносова гласят:

«В российском языке, как кажется, частое повторение письмени *a* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *e, u, ѳ, ю* – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; через *я* показать можно приятства, увеселение, нежность в склонность; через *o, y, ѵ* – страшные и сильные вещи; гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных письмен твердые *к, п, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных... <...>»

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (*l'harmonie imitative*). (...)

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорей и ямба, с Тредиаковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, «сам собою имеет благородство для того, что <...> возносится снизу вверх» – «всякий героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою». Хорей, напротив, «с природы нежность и приятную сладость» имеет, также «сам собою», и «должен <...> составлять элегиический род стихотворения и другие подобные <...>» (...)

Для Ломоносова характерно здесь «системное», функциональное отношение к каждому элементу искусства и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому как в теории трех штилей он закрепляет за функциями «высоких» и «низких» жанров определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишь раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове и играющий здесь роль конструктивного фактора, он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Г. фон ВИЛЬПЕРТ
 **ЭЛЕГИЯ**

Текст печатается по изданию: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. – М.: РГГУ, 2001. – С. 422.

Элегия (греч.), в античности любое стихотворение, написанное дистихом (элегическим), за исключением эпиграммы, которая, однако, сближалась с короткой элегией, без оглядки на содержание и настроение; установка на грустную, жалобно-смирненную субъективную лирику чувства появилась лишь позднее, так что чисто формальные элегии без тоскующей печали так же возможны, как подлинные элегии с подобным настроением без формы дистиха. Первоначально тесная близость элегии к эпосу в форме (дактили гекзаметра), как и в содержании (отчасти – миф) отступает, когда при всей строгости способной к превращениям формы (дистиха) к самому сильному внутреннему переживанию болезненно-сентиментальные настроения и рефлексия получают преобладание над личными желаниями поэта; характерным остается многообразие мотивов и субъективное сцепление в ходе мыслей. (...)

Вопросы и задания

1. В чем, по мысли Г. В. Ф. Гегеля, состоит специфика лирического рода литературы?
2. Какое значение вкладывает Ю. Н. Тынянов в понятие «тесноты стихотворного ряда»?
3. В чем состоят особенности лирики, по мнению К. Кодуэлла?
4. Какое, по мнению Л. Я. Гинзбург, различие между понятиями «автор лирического стихотворения» и «лирический герой»?
5. В чем, с точки зрения Ю. М. Лотмана, состоит особенность парадигматической организации поэтического текста?
6. Как, по мнению Ю. М. Лотмана, соотносятся между собой прозаический и поэтический сюжеты?
7. В чем особенности ориентации жанра оды на реально-историческую действительность и на аудиторию? Как формальное строение од Ломоносова отражает нормативность эпохи их создания?
8. Сопоставьте характеристики лирических жанров, приводимые Б. В. Томашевским, с одной стороны, и, с другой – Г. фон Вильпертом и Ю. Н. Тыняновым.

ДРАМА И ЕЁ ЖАНРЫ



Г. В. Ф. ГЕГЕЛЬ

 ЭСТЕТИКА

Текст печатается по изданию: Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 451, 539–549.

...Внутренняя воля – то, чего она требует и что от нее требуется, – является определяющим фактором в драме, составляя постоянное основание для всего происходящего. Совершаемые поступки являются как всецело обусловленные характером и его целями, и потому основной интерес возвращается по преимуществу вокруг правомерности или неоправданности действий в рамках предпосланных ситуаций и сложившихся конфликтов. Если же и в драме внешние обстоятельства бывают действительными, то они обретают значимость только благодаря тому, что сумеют сделать из них душа и воля, и они получают вид и форму в зависимости от того, как определенный характер реагирует на них. (...)

а) Принцип драматической поэзии

Потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении перед представляющим сознанием человеческих поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц, выражающих действие. Однако драматическое действие не ограничивается простым беспрепятственным достижением известной цели, но всегда покоится на обстоятельствах, страстях и характерах, вступающих в коллизии, и потому ведет к таким поступкам и реакциям на них, которые со своей стороны вызывают необходимость в примирении раскола и борьбы. (...)

Уже эпос показывает нам некое действие, но как субстанциональную целостность национального духа – в форме объективно определенных событий и поступков, где субъективная воля, индивидуальная цель и внешние обстоятельства с их реальными препятствиями вполне уравниваются друг друга. В лирике же выступает сам по себе и высказывает себя субъект в его самостоятельной внутренней жизни.

Если теперь драма должна совместить в себе обе эти стороны, то ей придется

аа. во-первых, подобно эпосу, представить созерцанию нечто совершающееся, некое действие. Однако она должна удалить

все внешнее со всего того, что происходит, и на его место в качестве причины и действенного основания поставить самосознательного и деятельного индивида. Ибо драма не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и *его же* внешнюю реализацию. В результате происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотношении с субъективными целями и страстями. И точно так же индивид не остается в своей замкнутой самостоятельности, но благодаря стечению обстоятельств, среди которых он избирает в качестве содержания своей воли свой характер и цель, а также благодаря природе этой индивидуальной цели он оказывается в конфликте и в борьбе с другими индивидами. Тем самым действие возлагается на перипетии и коллизии, которые, со своей стороны, даже против воли и намерения действующих характеров ведут к такой развязке, где ясно выявляется собственная внутренняя сущность человеческих целей, характеров и конфликтов. Эта субстанциальность, которая обнаруживается в индивидах, действующих самостоятельно по своему усмотрению, представляет собой другую сторону эпического, действительно и жизненно сказывающуюся в принципе драматической поэзии.

ββ. Как бы поэтому ни становился индивид со стороны его внутреннего мира средоточием всего, драматическое изображение все же не может довольствоваться исключительно лирическими ситуациями души и не может допустить, чтобы субъект праздно излагал уже свершенные подвиги или вообще описывал недейтельные наслаждения, чувства и взгляды. Драма должна показать, как ситуации и их настроенность определяются индивидуальным характером, который решает на особенные цели и обращает их в практическое содержание своего волящего «я». Определенный склад души становится поэтому в драме влечением, осуществлением внутреннего мира посредством воли, действием, он превращается в нечто внешнее, объективируется и в результате обращается в сторону эпической реальности. Внешнее же явление, не вступая в бытие просто как нечто происходящее, содержит для самого индивида его намерения и цели: действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное действие на субъективный характер и его состояние. Собственно лирическое начало в драматичес-

кой поэзии и состоит как раз в этой постоянной соотносительности всей действительности с внутренним миром индивида, определяющегося самим собою и в такой же мере являющегося основой реальности, в какой он вбирает ее назад, в себя.

γγ. Только таким образом действие и выступает как *действие*, как действительное выполнение внутренних намерений и целей, с реальностью которых субъект смыкается как с самим собою и в которых он хочет самого себя и наслаждается собою. Теперь он всем своим самобытным существом должен выступить в защиту того, что переходит из него во внешнее бытие. Драматический индивид сам пожинает плоды своих собственных деяний. (...)

(...) Форма эпической объективности вообще требует неторопливого описания, и эта медлительность, обостряясь, может становиться настоящей помехой действию. На первый взгляд могло бы показаться, что драматическая поэзия вообще сделает своим принципом такое задерживание действия, поскольку в ее изображении *одной* цели и *одному* характеру противостоят другие цели и характеры. Однако на самом деле все обстоит как раз наоборот. Собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе. Это просто объясняется тем, что именно *коллизия* составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремляется к такому своему результату. Этим мы не хотим, однако, сказать, что сама по себе поспешность в развитии уже принадлежит к числу драматических красот; напротив, и драматический поэт должен отводить определенное время для того, чтобы разработать всякую ситуацию саму по себе, со всеми заключенными в ней мотивами. Эпизодические же сцены, которые не продвигают действия вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы. (...)

В. М. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

ДРАМАТУРГИЯ

Текст печатается по изданию: Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1965. – С. 9–69.

Драма, драматическое произведение есть вид художественной литературы, изображение действия,.. точнее – изображение конфликтов, наталкивающихся на противоборство, на контрдействие. В отличие от лирического поэта, дающего непосред-

ственное выражение своего чувства, автор драмы выражает свой замысел посредством действующих лиц. В отличие от романа, наряду с широкими описаниями природы и быта изображающего социально-психологические конфликты, драма развивает конфликты в виде диалогов своих персонажей и ремарок, фиксирующих поступки, действия физические и события, существенно влияющие на ход действия, место и время действия и т. п.

Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора. (...)

... Человек, в отличие от животного, действует не только физическим, не только телесным движением, но и словесно. Когда офицер командует солдатам «пли», он действует. Когда я кого-нибудь словом к чему-нибудь понуждаю, я действую. И именно в драматическом произведении, где люди борются, *слово* имеет действительное значение: оно не только «мост между двумя действиями» – оно *само есть действие* ритмизированное, поэтически преображенное, иногда несравненно более острое, более страшное, нежели действие физическое.

Слово в драме... прежде всего... подлежит анализу как действие в ряду, в цепи других действий, ибо это есть слово-действие, словесный поступок.

Мы не поймем драматического произведения, если будем воспринимать диалог как смену чувств или как обмен мыслей. Мало того, только установив действительное назначение реплик, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо диалог есть развитие действия.

Итак, основным элементом (художественным материалом) драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, иногда действие-слово.

Каждая реплика есть прежде всего изображение действия – волевого усилия (ибо действие предполагает волевое усилие), она отмечена сознательной или бессознательной целеустремленностью... (...)

Идейный замысел автора находит свое полное воплощение в целостности динамического образа; однако в сложном комплексе перекрещивающихся динамических линий, образующих стройное, цельное драматическое произведение, выделяется основная тематическая линия – единое, цельное устремление главного действующего лица (например, Чацкий), либо двух лиц (Ромео и Джульетта), либо группы лиц («Ткачи» Гауптмана).

Это стремление может быть направлено к самым разнообразным целям. Оно наталкивается на противоборство других действующих лиц: образуется центральная линия борьбы.

Отдельные действия, создающие роль главного действующего лица, являются звеньями единого действенного процесса, единого действия. (...)

Как центральная тема – единое действие драмы, так и побочные темы – единые действия – развиваются в непрерывной драматической борьбе...

Все действующие лица драмы либо подкрепляют единое действие драмы, либо ему противостоят. Это относится и к первоначальным событиям пьесы: «драматический узел образуется в виде ряда действий, отчасти враждебных единому действию, которое должно возникнуть, отчасти способствующих его возникновению и развитию. По отношению к герою драмы, к центральному действующему лицу или лицам, если единое действие ведет группа лиц, все лица драмы, как бы она ни казалась сложна и запутанна, распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует центральному лицу, другая ему противостоят. Такова самая общая, грубая схема драмы – шахматная партия, белые и черные. (...)

1. Чем ярче центральная линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные линии – разветвления основной. (...)

2. Побочные линии сливаются в основное русло борьбы; усиливая ее течение, они не должны слишком далеко отклоняться в сторону. Так осуществляется концентрация действия. (...)

..Мы находим совпадение одного из основных правил стратегии с существенным требованием драматургии: стратегия требует *единства операций*, тесной связи между второстепенными военными операциями и главной, которой они должны быть подчинены. По аналогичному закону драматургии *единые действия – наступления отдельных действующих лиц, участвующих хотя бы в побочных столкновениях, – должны усиливать главную линию драматической борьбы, вливаться в основное русло драматического действия.* (...)

Как военная наука, так и драматургия конструируют действия в направлении к моменту, который в тактике называется *решительным моментом* сражения, а в драматургии – *разрешительным моментом* пьесы, к моменту, который для одной из двух сторон должен оказаться катастрофическим. (...)

Драматическая сцена есть «поединок».

Одно из действующих лиц *ведет* сцену, то есть нападает, нагнетает, интригует, атакует; другое – или другие – обороняется, иногда переходит в контратаку.

Такое воздействие и противоборство может быть сознательным, но может быть и совершенно бессознательным. Действующим

щему лицу может казаться, что оно ничего не домогается, – оно может искренне заблуждаться насчет подлинной цели своих притязаний, оно может действовать в состоянии бессознательного аффекта, но так или иначе оно должно действовать и бороться. (...)

Драматическая борьба в каждой сцене определяется двумя задачами: 1) *либо действующее лицо, ведущее сцену, приводит своего партнера к бездействию*, старается от него избавиться, устранить его, принудить к молчанию, обезоружить, уничтожить, 2) *либо оно хочет заставить партнера содействовать себе, способствовать единому действию*.

Действующее лицо непрерывно стремится к осуществлению своего желания; ход действия определяется не развитием мысли, чувства и т. д., но развитием этого стремления (...)

Драматическая сцена есть «поединок», драматическая реплика – удар в борьбе или парирование удара.


Драматическая реплика неизбежно несет на себе печать волевого усилия. Так же, как и вся сцена в целом, драматическая реплика может быть действием сознательным или бессознательным. Но какова бы ни была степень ее сознательности, волевой стержень в ней необходим. Живая драматическая реплика всегда выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещание; или просьба, вымогательство; или обольщение, соблазн, лесть; или упрек, обвинение; или обида, оскорбление, вызов, нападение; или предостережение, совет; или защита, оправдание кого-нибудь и т. п. Либо она уклонение от нападения, обольщения и т. д., уклонение путем скрывания чего-либо, умолчания, отвода в другую сторону. Словом, драматическая реплика предполагает волевое усилие. (...)

Волевое усилие может проявиться и в молчании – «паузе». Молчание в драме может выразить сопротивление, нежелание отвечать, скрывание, угрозу, мольбу и т. д. Его действительная природа может быть весьма разнообразна (только действительные «паузы» производят на сцене впечатление). (...)

Монолог... является замаскированным диалогом. (...)

Если один из участвующих в диалоге, увлеченный ходом своих мыслей, забывает о партнере, диалог переходит в монолог (монологами иногда называют также длинные реплики: неточное обозначение).

Монологи, полные лирических излиятий, – декламация – саморекомендация чувства, – лишённые действительной остроты, выпадают из плана драматической борьбы (...)

 **Г. В. ПЛЕХАНОВ**
ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОЦИОЛОГИИ

Текст печатается по изданию: Плеханов, Г. В. Избранные философские произведения: в 5 т. / Г. В. Плеханов. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. – Т. 5. – С. 413–418.

(...) Аристократическое происхождение французской трагедии наложило свою печать, между прочим, и на искусство актеров. (...) Простая и естественная игра решительно противоречила всем требованиям аристократической эстетики. «Французы не ограничиваются костюмом, чтобы придать актерам и трагедии необходимые для них благородство и достоинство, – с гордостью говорит аббат Дюбо. – Мы хотим еще, чтобы актеры говорили тоном более высоким и более протяжным, чем тот, которым говорят в обыденной речи. Это более трудная манера, но в ней более достоинства. Жестикуляция должна соответствовать тону, потому что наши актеры должны обнаруживать величие и возвышенность во всем, что они делают».

Почему же актеры должны были обнаруживать величие и возвышенность? Потому, что трагедия была детищем придворной аристократии и что главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще такие «высокопоставленные» лица, которых, так сказать, долг службы обязывал казаться, если не быть, «величавыми» и «возвышенными». Драма-тург, в произведениях которого не было надлежащей условной дозы придворно-аристократической «возвышенности», даже при большом таланте никогда не дождался бы рукоплесканий от тогдашних зрителей. (...)

Изысканность легко переходит в манерность, а манерность исключает серьезную и вдумчивую обработку предмета. И не только обработку. Круг выбора предметов непременно должен был сузиться под влиянием сословных предрассудков аристократии. (...)

Сословное приличие становится критерием при оценке художественных произведений. Этого достаточно для того, чтобы вызвать падение классической трагедии. Но этого еще недостаточно для того, чтобы объяснить появление на французской сцене нового рода драматических произведений. А между тем мы видим, что в тридцатых годах XVIII века появляется новый литературный жанр, – так называемая *comédie larmoyante*, слезливая комедия, которая в течение некоторого времени пользуется весьма значительным успехом. Если сознание объясняет-

ся бытием, если так называемое духовное развитие человечества находится в причинной зависимости от его экономического развития, то экономика XVIII века должна объяснить нам, между прочим, и появление слезливой комедии. (...)

<Брютнер> говорит там <в своей книге «Этапы французского театра». – *Сост.*>: «Со времени краха, постигшего банк Лоу,.. аристократия с каждым днем теряет почву под ногами. Она как будто торопится сделать все, что только может сделать данный класс для того, чтобы дискредитироваться,.. но в особенности она разоряется, а буржуазия, третье сословие, обогащается, – и, приобретая все больше и больше значения, приобретает также сознание своих прав. Существующее неравенство возмущает ее теперь более, чем когда-либо прежде. Злоупотребления кажутся ей теперь более несносными, чем раньше... Возможно ли, чтобы, располагая таким средством пропаганды и влияния, каким служит театр, буржуазия не воспользовалась им? Чтобы она не приняла всерьез, не взглянула с трагической точки зрения на те неравенства, которые только забавляли автора комедий: «Bourgeois gentilhomme» и «Georges Dandin»?²² А больше всего возможно ли было, чтобы эта уже торжествующая буржуазия помирилась с постоянным представлением на сцене императоров и королей и чтобы она, если можно так выразиться, не воспользовалась своими сбережениями для того, чтобы заказать свой портрет?»

Итак, слезливая комедия была портретом французской буржуазии XVIII века. Это совершенно верно. Недаром она называется буржуазной драмой. (...)

... Что же думал Бомарше о «вечном изображении на сцене одних только императоров и королей»?

Он решительно и страстно восставал против него. Он едко смеялся над тем литературным обычаем, в силу которого героями трагедии являлись короли и другие сильные мира сего, а комедия бичевала людей низшего сословия. «Изображать людей среднего состояния в несчастьи! *Fi donc!*²³ Их всегда надо осмеивать. Смешные граждане и несчастный король; вот весь возможный театр; я приму это к сведению». (...)

Но Бомарше не только не желает изображать в «несчастьи» людей среднего состояния. Он протестует также против обычая выбирать действующих лиц «серьезных» драматических произведений между героями античного мира. «Какое

²² «Мещанин во дворянстве» и «Жорж Данден, или Одураченный муж» – пьесы Ж. Б. Мольера.

²³ Еще чего! (*фр.*).

дело, – спрашивает он, – мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, до афинских и римских происшествий? Могу ли я сильно интересоваться смертью какого-нибудь пелопонесского тирана или принесением в жертву молодой царевны в Авлиде? Все это меня совсем не касается, из всего этого не вытекает для меня никакого значения».

Выбор героев из античного мира был одним из чрезвычайно многочисленных проявлений того увлечения древностью, которое само было отражением борьбы нового, нарождавшегося общественного порядка с феодализмом. Из эпохи Возрождения это увлечение античной цивилизацией перешло в век Людовика XIV, который, как известно, очень охотно сравнивали с веком Августа. Но когда буржуазия начала проникаться оппозиционным настроением, когда в ее сердце начала зарождаться «ненависть одновременно с жаждой справедливости», тогда увлечение античными героями, – вполне разделявшееся прежде ее образованными представителями, – начало казаться ей неуместным, а «происшествия» античной истории недостаточными. Героем буржуазной драмы является тогдашний «человек среднего состояния», более или менее идеализированный тогдашними идеологами буржуазии. (...)

М. С. КУРГИНЯН

ДРАМА

Текст печатается по изданию: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1968. – С. 253–255, 257, 304.

«Драматическому действию... присуща способность к совмещению и стяжению всех предшествующих состояний: каждый момент действия как бы «опрокинут в исходную ситуацию».

Эта черта драматического действия... наиболее явственно и определенно выступает в развязке, которая имеет большое значение в организации драматической формы. (...)

Именно в развязке происходит окончательное и самое полное выявление и обнаружение характера достигнутых в результате действия изменений и превращений, иначе говоря – особенностей строения самого действия драмы. Развязка трагедии выступает как диаметрально противоположность тому положению, которое предстает в исходной ситуации. (...)

«В конце трагедии <Софокла. – *Сост.*> появляются совершенно новые, рожденные лишь в действии силы, благодаря ко-

торым развязка и выступает не только как внешний контраст, но и как глубокая антитеза исходной ситуации. В комедии Аристофана... в результате действия произошло контрастное изменение того качества, которое было намечено в исходной ситуации как искаженное, изуродованное, находящееся под спудом. Развиваясь от ситуации к развязке, действие комедии вместе с тем постоянно, в каждый из узловых моментов своего поступательного движения, *непосредственно* возвращается к исходной ситуации. (...)

Принципы комедии воплощают возможность изменения данного исходного положения как его исправления. Отсюда своеобразное комедийное «торможение» возникшего конфликта, непосредственное, постоянное возвращение к исходной ситуации, ее варьирование, а не развитие. В комедии нет принципиальной перестройки исходной ситуации, происходящие в ней изменения не носят разрушительного характера.

В трагедии, напротив, утверждается возможность и способность человека и человечества вступать в непримиримую... борьбу с неудовлетворяющим исходным положением... (...)

Специфически драматическим открытием является открытие подспудной, потенциальной ситуации, которая не приводит ни к разрушению и антитезному снятию исходного положения, как в трагедии, ни к его парадоксально-контрастному разрешению, как в комедии, а направлено на выявление существующих и постепенно раскрываемых обстоятельств, отношений, характеров. Особенности новой структуры представляли громадные возможности для психологического осложнения коллизии, углубленного раскрытия ее социальных истоков, обогащения всех компонентов действия. (...)

Вопросы и задания

1. В чем видит Г. В. Ф. Гегель отличия драматического рода литературы от эпического и лирического?
2. Какова, в понимании В. М. Волькенштейна, специфика драматического действия?
3. В чем, с точки зрения В. М. Волькенштейна, состоит специфика драматургического диалога и монолога?
4. Каковы, с точки зрения Г. В. Плеханова, общественно-исторические предпосылки выделения драмы как жанра драматической литературы?
5. Какой принцип положен в основу дифференциации драматических жанров М. С. Кургинян?

СИНТЕТИЧЕСКИЕ РОДОВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ



А. В. ЧИЧЕРИН

 **ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОМАНА-ЭПОПЕИ**

Текст печатается по изданию: Чичерин, А. В. Возникновение романа-эпопеи / А. В. Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1975. – С. 22–27.

В «Отверженных» не только история определяет основное в жизни людей: герои романа сами деятельно участвуют в событиях большого исторического значения.

Однако человековедение в этом романе не достигает ни силы, ни глубины, свойственной типам, созданным Теккереем (в «Ярмарке тщеславия». – *Сост.*). Запоздалый романтизм Гюго сказывается в том, что образы создаются не на основе глубокого изучения человека, проникновения в его жизнь, а при помощи творческого воображения. Образы становятся носителями идей автора, а не итогами и концентратами наблюдений и исследований человеческой природы.

Это не частный, а коренной недостаток эпопеи Гюго. Реалистический анализ и философский синтез душевной жизни человека, его характера, умение видеть новое, знать подводные течения в жизни человеческого духа – основное и законное требование романа, большого романа и вырастающего из него романа-эпопеи. А «Отверженные» этому основному требованию не отвечают. (...)

...Роман-эпопея возникает как произведение реалистическое и принадлежащее вполне зрелому реализму, потому что первый признак этого жанра – полнота и огромный объем настоящего знания человека и общества. (...)

Тургенев в каждом своем романе отгораживал для себя какое-то явление современной ему жизни. И это выделение вело к чрезвычайной отчетливости понимания этого явления, к удивительной ясности. Автору нужен был минимум связей и взаимоотношений для рельефного выделения того типического образа, в котором воплощалась та или другая сторона исторической жизни. (...)

Толстой, задумывая «Декабристов», обращаясь к «1805 году», создавая «Войну и мир», мыслит совсем иначе. Не то или другое явление, не тот или другой тип поглощает его внимание. «Захватить все» – вот два слова, просто и полно выражающие его замысел. Не только русская жизнь определенной эпохи во

всем ее объеме, не только война и мир, не только энциклопедия типов, но и энциклопедия мировоззрений, общественно-политических и философских, и прежде всего трудовой народ... «Предлагаемое теперь сочинение ближе всего подходит к роману, – писал Толстой в черновиках предполагавшегося предисловия, – но оно не роман, потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы...»

В этих словах выражено совершенно новое отношение к типическому образу, связанное, по мысли самого Толстого, с задачами романа-неромана. «Известные границы» невозможны, потому что ни одно событие в жизни героя не является последней инстанцией в обнаружении его истинного характера и смерть ни одного из основных персонажей не может оборвать повествование в целом... В романе тургеневского типа нельзя ни прибавить, ни убавить ни слова. Роман-эпопея, напротив, принципиально не имеет ни конца, ни начала. (...)

Это сказывается в строении сюжета и в особенном характере его незавершенности. Четвертый том «Войны и мира» обрывается на завязке нового ряда крупных событий, на том, что назревают новые конфликты, что молодое поколение начинает самостоятельно мыслить. (...)

Еще Ф. А. Вольф в связи с общей концепцией «Илиады», «Одиссеи», «Трудов и дней», «Энеиды» утверждал, что большое эпическое произведение всегда остается незавершенным; за это на него грозно нападал Гегель... Сам Гегель в этом случае недиалектичен! Он совершенно прав, когда полноту, додуманность, завершенность считает законным требованием настоящего эпического искусства. Да, необходима завершенность, полнота образа, даже отдельной фразы, тем более произведения в целом – все это так. Но в том-то и дело, что незавершенность, говорящая о бесконечности жизни, открывающая беспредельный простор, и есть подлинная полнота «абсолютного эпоса». «Илиада» в высшей степени полно и в этом смысле завершенно раскрывает свое содержание, и все же это произведение без конца и начала. (...)


Роман-эпопея – это произведение большого масштаба, в котором частная жизнь связана с историей народа. В романе-эпопее сопоставлены и противопоставлены разные классы общества; при изображении смены поколений семья приобретает социальный, исторический смысл; в числе других изображены лучшие мыслящие люди своего времени, в сознании которых осмыслены и трагедии, и мечты их современников.

В романе-эпопее образ человека не только не становится более обобщенным, размытым, в потоке событий, – напротив, он

достигает особенной полноты и конкретности. Большой объем романа-эпопеи служит исчерпывающему раскрытию всех этапов душевной жизни героев, их взаимоотношений и связей, обусловленности событий их жизни. В энциклопедии типов того или другого времени проявляется многообразие исторической эпохи. Вопросы мировоззрения многих разных людей в романе-эпопее занимают, естественно, такое большое место, что этот жанр совмещает признаки исторического и философского романа. Роман-эпопея – это философия современной жизни, философия истории в конкретной повествовательной форме. Этот жанр требует от писателя особенной полноты и точности знаний, глубокого понимания истории, большой ясности мысли.

Роману-эпопее свойственна многосюжетность, наличие романов в романе, пересечение истории деяний одного персонажа другими историями и событиями, обогащающими смысл и звучание образов. Каждый сюжет воспринимается в связи со всеми остальными событиями и сюжетами. (...)

Роман-эпопея создается именно тогда, когда глубокое сознание роли народа ищет своего поэтического выражения. (...)

Е. М. МЕЛЕТинский
 «МИФОЛОГИЧЕСКИЙ» РОМАН XX ВЕКА.
ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Текст печатается по изданию: Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 295–297.

«Мифологизм» является характерным явлением литературы XX века и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение (дело, конечно, не только в использовании отдельных мифологических мотивов). Он ярко проявился... в романе... Этот феномен несомненно расцвел на путях преобразования классической формы романа и известного отхода от традиционного критического реализма XIX века. Мифологизм не противостоит собственно критическому началу, он даже предложил дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, пошлости буржуазной «прозы», кризисного состояния духовной культуры. Мифологические параллели сами по себе не могли не подчеркивать кричащего несоответствия этой буржуазной «прозы» и высоких образцов мифа и эпоса. Роман в качестве «буржуаз-

ной эпопеи» сам сопоставил свой мир с подлинно эпическим уровнем. Однако пафос мифологизма XX века не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки. (...)

...Мифологическое время вытесняет в современном романе объективное историческое время, поскольку действие и события определенного времени представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме. (...)

Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX века, поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности, эмпирического жизненно-го материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. Кроме того, широко использовались такие элементарные проявления структурности, как простые повторения, которым придавалась внутренняя значимость с помощью техники лейтмотивов. Стихия универсальной повторяемости характерна для архаических, фольклорно-эпических форм литературы, но техника лейтмотивов в романе XX века непосредственно восходит к музыкальной драме Вагнера, где лейтмотивы были уже теснейшим образом связаны с мифологической символикой. Само собой разумеется, что оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии... Необходимо... подчеркнуть такую важнейшую особенность мифологизма в романе XX века, как его теснейшую, хотя и парадоксальную, связь с неопсихологизмом, т. е. универсальной психологией подсознания, отгеснившей социальную характерологию романа XIX века. (...)

Обращение к «глубинной» психологии в романе XX века большей частью ориентировано на человека, более или менее эмансипированного от социальных «обстоятельств», и с точки зрения социальной психологии «романа характеров» даже антипсихологично. Сугубо индивидуальная психология оказывает

ся одновременно универсально общечеловеческой, что и открывает дорогу для ее интерпретации в терминах символично-мифологических... Для романа чрезвычайно существенным было перенесение основного действия вовнутрь, что повлекло за собой разработку техники внутреннего монолога... и «потока сознания», отчасти соотносимого с психоаналитическим методом свободных ассоциаций. Нельзя сказать, чтобы «поток сознания» неизбежно вел к мифологизму. Наоборот, трудно найти что-либо более удаленное от дорефлективного мифологического сознания, но психоанализ (особенно в юнгианской форме) со своей универсализующей и метафорической интерпретацией подсознательной игры воображения представил некий трамплин для скачка от болезненной психологии покинутого или угнетаемого одинокого индивида XX века к предельно социальной (хотя в рамках неразвитого социального организма) дорефлективной психологии архаического общества. Такой скачок, однако, обязательно смягчается иронией и самоиронией как средством выражения огромной дистанции, отделяющей современного человека от подлинных первобытных мифотворцев. (...)

Л. С. ВЫГОТСКИЙ
 ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Текст печатается по изданию: Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – С. 117–144.

Первым элементом построения басни естественно считать аллегорию. (...)

...Аллегоричность и поэтичность сюжета оказываются в прямо противоположном отношении. Чем определеннее то сходство, которое должно служить основой аллегории, тем более плоским, пресным становится самый сюжет. Он все более и более начинает напоминать обыденный житейский пример, лишенный всякой остроты... Потебня... считает, что басня применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние. Из примера так называемой составной или сложной басни мы почти всегда можем вывести как раз обратное заключение. Поэт приводит жизненный или похожий на жизненный случай, для того чтобы *им пояснить свою басню*...

Вторым элементом, с которым приходится иметь дело при построении басни, является тот необычный выбор героев, на который уже издавна обращали внимание исследователи. В самом деле, почему басня имеет дело предпочтительно с живот-

ными, вводя иногда и неодушевленные предметы и очень редко прибегая к людям. Какой смысл заключен в этом? На это исследователи давали совершенно разные ответы. (...)

Лессинг видит причину употребления животных в басне в двух особенностях: первая – в том, что животные обладают наибольшей определенностью и постоянством их характера, достаточно назвать то или иное животное, как мы немедленно себе представим то понятие или ту силу, которую оно обозначает. Когда баснописец говорит «волк», мы сразу имеем в виду сильного и хищного человека. Когда он говорит «лисица», мы видим перед собою хитреца. Стоит ему заменить волка и лисицу человеком, и он будет сразу поставлен перед необходимостью либо подробно и долго пояснять нам, что за характер у этого человека, либо басня потеряет всю свою выразительность. (...)

Другим не менее важным основанием для употребления зверей в басне Лессинг считает то обстоятельство, что они дают возможность исключить всякое эмоциональное действие басни на читателя... «Басня имеет целью ясное и живое познание морального правила; ничто не затемняет так наше познание, как страсти; следовательно, баснописец должен избегать насколько возможно возбуждения страстей. Но как может он иначе избегать возбуждения, например, сострадания, чем делая его объекты более несовершенными и вместо людей выводя зверей или еще более низкие существа...?» (...)

Мы постараемся показать ниже, что в басне заложено зерно лирики, эпоса и драмы и что герои басни такие же прототипы всякого героя эпического и драматического, как все другие элементы построения басни. В самом деле, нам нетрудно взглянуть, что, когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье вороны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядемся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и мы увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную аффективную окраску нашего отношения к ним, и можно сказать, что одна из важнейших причин, заставляющая поэтов прибегать в басне к изображению животных и неодушевленных предметов, есть именно та возможность, которую

они получают благодаря этому приему: возможность изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь аффективный момент в таком условном герое.

Тем же самым... объясняется выбор животных и неодушевленных символов в самой возвышенной лирике. Лермонтовский «Парус», «Горы», «Три пальмы», «Утес» и «Тучи», гейневская «Сосна и пальма» окажутся героями того же самого порядка и героями, выросшими из этих же басенных животных. (...)

Стоит только спросить себя, какой же определенный характер приписывает баснописец лебедю, раку и щуке, синице, журавлю, лошади, муравью, льву, комару, мухе, курице, – мы сейчас увидим, что не только у всех этих героев нет никакого определенного характера, но что даже у таких классических басенных героев, как лев, слон, собака и т. д., постоянного и определенного характера вовсе нет. Очевидно, какая-то совсем другая причина заставляет поэтов прибегать все же к этим животным, а совсем не определенность их характера, которой вовсе у них нет... Каковы же те основания, которые заставляют и поэтическую басню прибегать к животным? (...)

Эта причина заключается в том, что каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни. Тогда для нас станет совершенно понятным, почему бритва, топор, бочка могут стать наряду с этими героями – потому что они тоже суть преимущественно носители действия, .. определенность их заключается не в известных чертах их характера, а в известном характере их действия, именно потому такие определенные люди, как мужик, философ, вельможа, лжец, и такие орудия, как топор, бритва и т. п., могут вполне с успехом заменить басенных зверей. (...)

...Басня поэтическая... самую логическую мысль, лежащую в ее основе, склонна употреблять только либо в виде материала, либо в виде поэтического приема.

Чтобы показать это последнее, следует остановиться на следующем элементе построения басни, на так называемой морали. Этот вопрос имеет очень длинную историю, но почему-то от первой басни и до наших времен у всех утвердилась такая мысль, что мораль есть неотъемлемая и самая важная сторона басни. (...)

Однако и здесь мы видим, что, поскольку басня обнаружила тенденцию к тому, чтобы сделаться поэтическим жанром, она стала всячески искажать эту мораль... (...)

Всякая басня говорит всегда больше, чем то, что заключено в ее морали, и мы найдем в ней такие лишние элементы, которые


оказались бы... совершенно лишними для выражения известной мысли... Если бы мы захотели дать рассказ в басне, которая совершенно бы исчерпывала мораль и при этом ничего решительно не прибавляла от себя, мы всякий раз должны были бы сочинять совершенно непоэтический рассказ, который, как простейший житейский случай, вполне исчерпал бы это явление. (...)

...Всякая басня, заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами и заключать в себе логический порок. (...)

Мы уже говорили о морали в басне «Волк и ягненок», и здесь не лишне было бы напомнить мнение Наполеона, что «она грешит в своем принципе и в нравоучении... Несправедливо, que la raison du plus forte fût toujours la meilleure²⁴, и если так случается на самом деле, то это зло... злоупотребление, достойное порицания. Волк должен был бы подавиться, пожирая ягненка». (...)

Однако если мы рассмотрим поэтическую басню с точки зрения тех целей, которые она себе ставит, мы увидим, что это добавление к басне было бы полным уничтожением всякого поэтического смысла. (...)

Она <мораль. – *Сост.*> играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или, еще чаще, так называемой «литературной маски». Под этим следует понимать тот особый тон рассказчика, который часто вводится в литературу, когда автор рассказывает не от своего имени, а от имени какого-нибудь вымышленного им лица, преломляя все происшествия и события через известный условный тон и стиль. (...)

Г. фон ВИЛЬПЕРТ
 **БАЛЛАДА**


Текст печатается по изданию: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. – М.: РГГУ, 2001. – С. 426.

«Баллада –... жанр, находящийся между тремя литературными родами, который изображает необыкновенное, богатое действием, нередко с чертовщиной и привидениями и большей частью трагическое событие из истории, саги или мифа (часто роковую встречу, в которой человек – только способ описания космических процессов, столкновений между силами, нравами и природой и т. п.), продвигающееся вперед благодаря обмену

²⁴ Что довод сильнейшего всегда наилучший (фр.).

речами между персонажами, показанное в качестве непосредственно современного в сжатой, чаще всего рифмованной строфической форме, и который при этом благодаря эмоциональному содержанию рассказанного, намекающему способу изложения, возгласам и припеву поддерживает нечто вроде мелодии, вызывает лирическое настроение. Предлагая собственно действие только как повод для образа настроения, создает переход к лирике; также подвижной является граница с *романсом*, однако легко ироническое этого жанра превращается в серьезное, благородное и темное, закрытое тенью судьбы. В прозе балладе соответствует новелла в выборе материала, сжатости формы и драматическом строении. Собственной метрической формы баллада не разработала... (...)»

А. А. БЛОК

 ПРЕДИСЛОВИЕ <К СБОРНИКУ «ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ»>

Текст печатается по изданию: Блок, А. А. Собрание сочинений: в 6 т. / А. А. Блок. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние. – Т. 3. – С. 383–384.

В заголовке этой книги я подчеркнул слово *лирические драмы*.

Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути. Между тем всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути. В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный; он преобладает не только в чистой поэзии, где ему и подобает преобладать, но и в рассказе, и в теоретическом рассуждении и, наконец, в драме. Вот почему, мне кажется, читатели резко делятся на два лагеря: на бегущих от лирики и проклинаящих ее – и на заколдованных лирикой.

Лирика преподносит в изящных и многообразных формах все богатство утонченных и разрозненных переживаний. Самое большое, что может сделать лирика, – это обогатить душу и усложнить переживания; она даже далеко не всегда обостряет их, иногда, наоборот, притупляет, загромождая душу невообразимым

хаосом и сложностью. Идеальный лирический поэт – это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания. А вся сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется, – души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, – разве можно описать всю эту сложность?

Имея все это в виду, я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы *лирические*, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, – только представлены в драматической форме. (...)

Б. БРЕХТ

📖 ТЕАТР УДОВОЛЬСТВИЯ ИЛИ ТЕАТР ПОУЧЕНИЯ?

Фрагменты статей печатаются по изданию: Брехт, Б. Театр: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 66–68, 102–107.

Термин «эпический театр» казался многим внутренне противоречивым, так как, согласно Аристотелю, было принято считать, что эпическая и драматическая формы в корне отличны друг от друга... Различие между драматической и эпической формой уже со времен Аристотеля видели в различии структуры, в различии построения... Построение это зависело от различных способов, которыми произведение подавалось публике: в одном случае, посредством сцены, в другом – посредством книги; однако независимо от этого существовали еще «драматическое начало» в эпических произведениях и «эпическое начало» в произведениях драматических. В прошлом веке в буржуазных романах развилось немало драматических элементов: например, концентрированность сюжета, а также взаимозависимость отдельных частей. Драматическое начало характеризовалось известной страстностью изложения, резким выделением сталкивающихся, противоборствующих сил. Эпический автор Деблин дал превосходное определение эпосу, сказав, что, в отличие от драматического произведения, произведение эпическое можно, условно говоря, разрезать на куски, причем каждый кусок сохранит свою жизнеспособность. (...)

...Благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные

элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде... (...)

Для того чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю общественную среду во всей ее значительности.

Разумеется, прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там среда не являлась самостоятельной стихией; целиком полагаясь на главного героя драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Для зрителя это было все равно, что наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, и паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна выступать как элемент самостоятельный.

Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, вызывая с помощью титров к аналогичным событиям, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными, чувственно ощутимыми цифрами; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу.

Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются очуждению. Такому очуждению, которое необходимо, чтобы понять их. А когда люди имели дело с «самой собой разумеющимся», они просто отказывались от всякого понимания.

«Обыденное» получило элементы, бросающиеся в глаза. И только так могли стать очевидны законы, причины, следствия. Поступки людей следовало показать такими, но в то же время следовало показать, что они могут быть и совсем другими. (...)

Созерцая переживания героя, зритель драматического театра говорит: «Да, это я тоже уже переживал. И я таков. Это естественно. Так будет всегда. Горе этого человека потрясает

меня, потому что у него нет выхода. Это великое искусство: здесь все само собой разумеется. Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется».

Зритель эпического театра говорит: «Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется».

Сцена стала поучать.

Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом – все это стало предметом театрального представления. Хоры разъяснили зрителю непонятное ему соотношение сил. Киномонтаж показывал ему события во всем мире. Экран демонстрировал статистический материал. Поступки людей подвергались критике вследствие того, что на передний план выступили их скрытые причины. Показывали поступки правильные и неправильные. Показывали людей, которые знают, что делают, и людей, которые не знают этого.

НОВЫЕ ПРИНЦИПЫ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Цель техники «эффекта очуждения» – внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям. Средства – художественные.

Предпосылкой применения «эффекта очуждения» для названной цели является освобождение сцены и зрительного зала от всего «магического», уничтожение всяких «гипнотических полей». Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога), а также от попытки вызвать определенное настроение ритмизованной речью; мы не подогревали публику безудержным темпераментом актеров, не «завораживали» ее псевдоестественной игрой; короче говоря, мы не стремились к тому, чтобы публика впала в транс, не стремились внушить ей иллюзию, будто она присутствует при естественном, не заученном заранее действии... Стремление публики впасть в подобную иллюзию должно быть нейтрализовано определенными художественными средствами.

Предпосылкой для возникновения «очуждения» является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа. Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от

публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, – это представление, разумеется, следует отбросить. При таких обстоятельствах актер в принципе может обращаться непосредственно к публике. (...)

Актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей показывает. Он передает их высказывания со всей возможной естественностью, он изображает их манеру поведения,.. но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился. (...)

При методе игры с неполным перевоплощением способствовать «очуждению» высказываний и поступков представляемого персонажа могут три вспомогательных средства:

1. *Перевод в третье лицо.*
2. *Перевод в прошедшее время.*
3. *Чтение роли вместе с ремарками и комментариями. (...)*

Формулировка общественного значения события, которая дает обществу ключ к пониманию, облегчается титрами к отдельным сценам. (...)

И. А. РАЦКИЙ
 **ТРАГИКОМЕДИЯ**

Текст печатается по изданию: Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 442.

Трагикомедия – вид драматических произведений (драмы как рода), обладающий признаками как трагедии, так и комедии, что и отличает трагикомедию от промежуточных между трагедией и комедией форм, т. е. от драмы как вида. Трагикомическое мироощущение, лежащее в основе трагикомедии, связано с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомедия отказывается от нравственного абсолюта комедии и трагедии. Трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще, субъективное здесь может видаться объективным и наоборот; чувство относительности может ограничиваться сомнением или приводить к полному релятивизму; переоценка моральных устоев может сводиться к неуверенности в их всемогуществе или к окончательному отказу от твердой морали; неясное понимание реальности может вызывать к ней жгучий интерес или полное безразличие, может сказаться меньшей определенностью в отображении закономерностей бытия

или равнодушием к ним и даже их отрицанием вплоть до признания алогичности мира. Трагикомическое мироощущение начинает доминировать и отливаться в определенные формы трагикомедии под влиянием духовного кризиса переломных моментов истории. (...)

...Его <трагикомического начала в драмах маньеризма и барокко. – *Сост.*> признаки: сочетание смешных и серьезных эпизодов, смешение возвышенных и комических характеров, пасторальные мотивы, а также идеализированные дружба и любовь, проведенные через опасности к безопасности и счастью, запутанное действие с волнующими ситуациями, длительной неизвестностью и неожиданными сюрпризами, преобладающая роль случая в судьбе действующих лиц... (...)

Современная трагикомедия... характеризуется главным образом «трагикомическим эффектом», достижение которого предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления действительности одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое не умаляют, а часто усиливают друг друга. Трагикомический эффект основан на несоответствии героя и ситуации (трагическая ситуация – комический герой, реже – наоборот), на внутренней нерешенности конфликта (сюжет как бы предполагает продолжение действия); сочувствие одному персонажу часто противоречит сочувствию другому, автор же от конечного приговора воздерживается. (...)

Вопросы и задания

1. Какие свойства басни, позволяющие видеть в ней синтетическую межродовую литературную форму, выделяет Л. С. Выготский?
2. Как, по мнению Г. фон Вильперта, в жанре баллады синтезируются эпические, лирические и драматические принципы творчества?
3. Какова культурно-историческая почва для появления лирической драмы?
4. Каковы, по мнению Б. Брехта, общественно-исторические предпосылки эпизации драмы?
5. Чем отличается эпическая драма от собственно драматической?
6. Чем точка зрения А. В. Чичерина на взаимное отношение жанров романа и эпопеи отличается от позиции М. М. Бахтина?
7. В чем состоят отличия трагикомедии от драмы как промежуточного (между трагедией и комедией) жанра драматической литературы?
8. Каковы объективно-исторические предпосылки проникновения мифа в повествовательную ткань романа? В чем выражается синтез архаического мифологического сознания и более поздней в историческом смысле романной формы?

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА



ФР. ШИЛЛЕР

О НАИВНОЙ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Текст печатается по изд.: Шиллер, Фр. Собрание сочинений: в 7 т. / Фр. Шиллер. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т. 6. – С. 404–405, 408–414.

(...) Поэты, уже в силу самого этого понятия, везде хранители природы. Там, где они не могут быть полностью такими и либо чувствуют на себе разрушительное влияние произвольных и искусственных форм, либо вынуждены с ними бороться, они выступают на стороне природы как свидетели и как мстители. Таким образом, они сами станут природой или будут искать утраченную природу. Отсюда происходят два совершенно различных рода поэзии, которыми исчерпывается и измеряется вся область поэтического. Все поэты, действительно являющиеся таковыми, принадлежат либо к *наивным*, либо к *сентиментальным* – в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства.

Поэт наивного и одухотворенного юного мира и наиболее близкий к нему из поэтов искусственного культурного века строг и целомудрен, как юная и девственная Диана... Недоверчиво бежит он от сердца, которое его ищет, от желаний, которое хочет его обнять. Его сухая правдивость в обращении с предметами нередко кажется бесчувственностью. Объект владеет им целиком, его сердце не лежит, подобно дешевому металлу, тут же у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине. За своим произведением он стоит как бог за мирозданием; *он* – произведение, ибо произведение – это *он*; надо быть недостойным произведения или не понимать его, или пресытиться им, чтобы искать только *его самого*.

Таков Гомер среди древних и Шекспир среди новых: две в высшей степени несхожие, разделенные неизмеримым расстоянием эпох натуры, но вполне совпадающие в этой характерной черте. Когда я впервые, в очень юном возрасте, познакомился с последним из этих писателей, меня возмутила его холодность, его бесчувственность, позволяющая ему шутить в са-

мых патетических местах, давать шуту выступать в разрывающих сердце сценах «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета» и других, медлить там, где мое чувство рвется вперед, хладнокровно идти дальше там, где мое сердце желало бы долгого созерцания. Знание современных поэтов научило меня искать в произведении прежде всего самого автора, встречаться с *его* сердцем, размышлять над предметом его сочинения совместно *с ним*, короче, видеть объект в субъекте; и мне невыносимо было, что здесь поэт везде неуловим и нигде не хочет удостоить меня беседы. Я долгие годы глубоко его почитал и изучал, прежде чем научиться любить его как личность. Я был еще не способен понимать природу из первых рук. Ее образ был для меня выносим, лишь пройдя через рефлектирующий рассудок, упорядоченный правилами, – а для этого самыми подходящими субъектами были сентиментальные писатели (...)

Поэт, сказал я, либо сам – природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе – сентиментальным.

Дух поэзии бессмертен и неистребим в человеке и может исчезнуть лишь вместе с ним и с самыми основами человечности. Если свобода фантазии и рассудка увлекает человека от простоты, правды и необходимости природы, то ведущая к ней тропа остается ему всегда доступной, а мощная и неутолимая жажда, моральная жажда непрестанно влечет его обратно; и именно художественная способность состоит с этим влечением в теснейшем родстве. Он, таким образом, не утрачивается вместе с простотой, но лишь начинает действовать в новом направлении.

Природа по-прежнему остается единственным пламенем, притягивающим к себе дух поэзии, из нее одной черпает он все свои силы, к ней одной обращает свою речь также и в человеке искусственном, сформированном культурой. Всякое иное воздействие чуждо поэтическому духу... Даже теперь, в эпоху искусственности культуры, говорю я, единственным, что дает духу поэзии его силы, остается природа, но отношение к ней стало совсем иным.

Пока человек является чистой (но, разумеется, не грубой) природой, он действует как нераздельное чувственное единство и как гармоническое целое. Чувства и разум, способности к восприятию и способность к самодеятельности еще не разделились в делах своих и еще не резко противоречат друг другу. Восприятия человека не бесформенная игра случая; его мысли не бессодержательная игра воображения: первые происходят из закона необходимости, вторые – из действительности. Но когда человек вступает в стадию культуры и к нему приложило свою

руку искусство, в нем не остается прежнего чувственного единства и он может проявлять себя лишь как единство моральное, то есть как стремление к единству. Согласие между восприятием и мышлением, действительное в первом состоянии, существует теперь лишь идеально; оно уже не в человеке, как факт его жизни, а вне его, как мысль, которая еще должна быть реализована. Понятие поэзии есть не что иное, как возможность для человечности выразить себя с наибольшей полнотой; если применить это понятие к обоим названным состояниям, то окажется, что там, в состоянии естественной простоты, где человек со всеми его силами действует как гармоническое единство, где вся его природа полностью выражает себя в действительности, – там поэт делает поэтом наиболее совершенное подражание действительному миру; напротив, в состоянии культурности, где гармоническое общее действие всей человеческой природы является лишь идеей, поэт образует возвышение действительности до идеала или, что ведет к тому же, изображение идеала. И это также те два вида, в которых только и может проявляться поэтический гений вообще. Они, как мы видим, весьма различны; но есть высшее понятие, обнимающее обоих, и нет ничего удивительного в том, что понятие совпадает с идеей человеческой природы.

В древних поэтах нас волнует природа, чувственная правда, живая действительность; новые волнуют нас идеями. Путь, которым идут новые поэты, в общем тот же, на который должен вступить человек в целом и отдельные люди. Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал. Но так как идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда, культурный человек никогда не может стать *в своем роде* настолько же совершенным, насколько мог быть естественный человек *в своем*. Если взглянуть на это с точки зрения лишь того отношения, в котором человек находится к *своему* роду и *своему* высшему пределу, придется признать, что первый бесконечно уступает в совершенстве последнему. Но если сравнить самые роды, то окажется, что цель, к которой человек устремляется через культуру, должна быть бесконечно предпочтена той цели, которой он достигает через природу. Абсолютное достижение конечной величины создает ценность естественного человека, приближение к величине бесконечной – человека культурного века. Однако градации существуют лишь для последнего; поэтому (если брать понятие культурного человека в целом) его относительная ценность не может быть

определена; рассматриваемые же по отдельности люди этого века неизбежно испытывают немалую невыгоду от сравнения с теми, в которых природа проявляет все свое совершенство. Но высшая цель человечности не достигается иначе как через прогресс, а естественный человек не может двигаться вперед, не культивируясь и, следовательно, не переходя в человека культурного; вот почему нет сомнений, кому из них следует отдавать предпочтение, имея в виду высшую цель.

Сказанное о двух формах человечности может быть отнесено также к двум соответственным формам поэзии. (...)

Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад и с этой точки зрения не имеет выбора в трактовке. Многообразие впечатления от произведений наивной поэзии основано... на градации внутри одного и того же рода восприятия; даже различие внешних форм ничего не изменяет в качестве этого эстетического впечатления. Форма может быть лирической или эпической, драматической или описательной: наше волнение может быть сильнее или слабее, но (если отвлечься от материала) оно будет все того же свойства. Наше чувство остается неизменным, оно состоит из *одного* элемента, мы не можем в нем найти никаких различий. Даже различие языков и эпох ничего здесь не изменяет, ибо именно это абсолютное единство происхождения и эффекта дает наивной поэзии ее истинный характер.

Совсем по-другому обстоит дело с сентиментальным поэтом. Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями – с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью, – и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на двойственность своего источника. Так как здесь наличествует множественность принципов, речь идет о том, какой из двух перевесит в воспринимающем чувстве поэта и в созданных им образах; поэтому и возможно различие исполнения. Возникает вопрос, что больше его привлекает – действительность или идеал, хочет ли он представить действительность как предмет отрицания или идеал как предмет утверждения. (...)

 **В. Г. БЕЛИНСКИЙ**
О РУССКОЙ ПОВЕСТИ И ПОВЕСТЯХ г. ГОГОЛЯ

Текст печатается по изданию: Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 261–272.

(...) Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести. Какие книги доставляют литераторам и дома и деревни? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, призванные и непризванные, начиная от самой высокой литературной аристократии до неугомонных рыцарей толкуна и Смоленского рынка? Романы и повести. Чудное дело! но это еще не все: в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы, и, словом, все науки? В романах и повестях.

Вследствие каких же причин произошло это явление? Кто, какой гений, какой могущественный талант произвел это новое направление?.. На этот раз нет виноватого: причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении.

Правда, и здесь было влияние иностранных литератур, что очень естественно, ибо народ, начинающий принимать участие в жизни образованной части человечества, не может быть чуждым никакого общего умственного движения. По крайней мере, это уже не было следствием успеха или сильного авторитета одного какого-нибудь лица, но было следствием общей потребности. (...)

Вследствие этого всеобщего направления... в нашей литературе господствующими родами поэзии сделались роман и повесть, и сделались, повторяю, не столько вследствие слепого подражания или преобладания какого-нибудь сильного дарования, или, наконец, обольщения слишком необыкновенным успехом какого-нибудь гения, сколько вследствие общей потребности и господствующего духа времени.

В чем же заключается причина этой общей потребности, этого господствующего духа времени, которые все литературы подвели под форму романов и повестей?

Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действи-

тельности. Поэтому, поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на *идеальную* и *реальную*. Объяснимся.

Поэзия всякого народа, в начале своем, бывает согласна с *жизнью*, но в раздоре с *действительностью*, ибо у всякого младенчающегося народа, как и у младенчающегося человека, *жизнь* всегда враждует с *действительностью*. Истина жизни недоступна ни для того, ни для другого; ее высокая простота и естественность непонятна для его ума, неудовлетворительна для его чувства. То, что для народа возмужалого, как и для человека возмужалого, кажется торжеством бытия и высочайшею поэзией, для него было бы горьким, безотрадным разочарованием, после которого уже незачем и не для чего жить. Разоблаченная и обнаженная от своих ложных красок, жизнь представилась бы ему сухой, скучною, вялою и бедною прозою, как будто бы истина и действительность не совместны с поэзией; как будто бы солнце менее великолепно и лучезарно, когда оно только простой и темный шар, а не торжественная колесница Феба;... Таким-то образом первобытное человечество, в лице грека, во всей полноте кипящих сил, во всем разгаре свежего, живого чувства и юного, цветущего воображения, объясняло явления физического мира влиянием высших, таинственных сил. Таким же образом объясняло оно и явления нравственного мира, подчинив их влиянию какой-то грозной и неотразимой силы, которую оно назвало *судьбою*. Для грека не было законов природы, не было свободной воли человеческой. И вот почему все, входящее в круг обыкновенной жизни, все, объясняющееся простою причиною, почитал он недостойным поэзии, унижением искусства, словом, *низкою природою*... Для него не существовало человека с его свободною волею, его страстями, чувствами и мыслями, страданиями и радостями, желаниями и лишениями, ибо он еще не сознал своей индивидуальности, ибо его *я* исчезало в *я* его народа, идея которого трепещет и дышит в его поэтических созданиях... Что ему жизнь и судьба какого-нибудь частного человека – этот роман, так простой и так обыкновенный? Давайте ему царя, полубога, героя! Что ему картина частной жизни, с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистию – эта повесть, так мелко подробная, так суетно ничтожная? Разверните перед ним картину борьбы народа с народом, представьте ему зрелище боев и кровопролитий, в которых принимают участие сами небожители и которые оканчиваются по изволу и замыслу судьбы самовластной! Роман и повесть для него пошлы – дайте ему поэму, поэму огромную, величественную, пол-

ную чудес, поэму, в которой бы отражалась и виднелась вся жизнь его, со всеми оттенками, как отражается и виднеется в чистом, спокойном зеркале безбрежного океана лазоревое небо с своими облаками, – дайте ему «Илиаду»!.. Но проходит век чудес, волею и неволею, народ сближается с действительной жизнью и, вместо поэмы, требует драмы. Но он и тут не изменяет себе: он только отдалился от прошедшего, но он не забыл его, не охладил к нему, не развыкся с ним. Он уже начинает приглядываться к жизни, но, недовольный ею, не ее хочет перенести в поэзию, но поэзию хочет перенести в нее. Оставляя настоящее, он в прошедшем ищет элементов для своей драмы; и потому его драма не *наша*, не *шекспировская* драма, представительница жизни действительной, борьбы страстей с волею человека, – нет: это род таинственного, религиозного обряда, мрачная мистерия, жрица и пророчица судьбы, словом, это *трагедия*, трагедия высокая и благородная, в царственном, героическом величии, трагедия под маскою и на котурне. Ее героем должен быть царь, полубог, герой, с венцом, венком или шлемом на голове, с скипетром, мечом или щитом в руке, в длинной, волнующейся мантии; ее содержанием должен быть жребий целого поколения царей, полубогов или героев, тесно связанный с судьбой какого-нибудь народа или какого-нибудь великого события, ибо участь простолудина и подробности частной жизни оскорбили бы ее царственное величие, исказили бы ее религиозный характер, ибо народ хотел видеть на сцене себя, свою жизнь, а не человека, не его жизнь. Для своей драмы, точно так же как и для своей поэмы, выбирает он из жизни одно высокое, благородное и выбрасывает все обыкновенное, повседневное, домашнее, ибо его жизнь на площади, на поле брани, во храме, в судилище, и там его поэзия, а не в домашнем кругу; персонажи его трагедий должны говорить языком высоким, облагороженным, поэтическим, ибо они цари, полубоги, герои; его хор должен выражаться языком таинственным, мрачным и вместе торжественным, ибо он есть орган, истолкователь воли ужасного рока.

Таков бывает характер поэзии первобытных народов; такова была поэзия греков.

Но младенчество не вечно для человека, не вечно для народа, не вечно для человечества; за ним следует юность, потом возмужалость, а там и старость. Поэзия также имеет свои возрасты, которые всегда параллельны возрастам народа. Век поэзии идеальной оканчивается младенческим и юношеским возрастом народа, и тогда искусство должно или переменить свой характер, или умереть. С искусством человечества нашего, новейшего, слу-

чилось, как увидим ниже, первое; с искусством человечества древнего случилось последнее, ибо народу, которого поэзия, вначале, была идеальная, вследствие его идеальной жизни, невозможно перейти к поэзии реальной. Упрямо, назло природе, держится он прошедшего и в духе и в формах и, опытный муж, невозвратно утративший веру в чудесное, освоившийся с опытом жизни, силится придать своим поэтическим созданиям колорит идеальный. Но так как у него поэзия не в ладу с жизнью, чего никогда не должно быть, то удивительно ли, что он становится на ходули, за малостью роста, румянится, за неимением природного цвета юности, надувается, за недостатком голоса, что его чудесное переходит в холодную аллегорию, героизм в донкихотство? Такова была поэзия греческая, когда, кончив свой круг, бледною тенью промелькнула в Александрии. (...)

Младенчество древнего мира кончилось; вера в богов и чудесное умерла; дух героизма исчез; настал век жизни действительной, и тщетно поэзия становилась на подмости: в ней уже не было этого высокого простодушия, этого простого, благородного, спокойного и гигантского величия, причина которых заключалась прежде в гармонии искусства с жизнью, в поэтической истине. Мир преобразился крестом, и обновленное и одухотворенное человечество пошло другою дорогою. Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе... Унылая песнь трубадура, в которой изливалось горе любви, жалоба тоскующей крестьянки или заключенной принцессы, песнь торжества и победы, повесть любви, мщенья, подвига чести – все это получило отзыв... Поэма превратилась в роман. Правда, этот роман был рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным, но уже и не поэма, и в нем зрели семена настоящего романа. Наконец, в XVI веке, совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным *Дон Кихотом* ложно-идеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнью. Своим безграничным и мирообъемлющим взором проник он в недоступное святилище природы человеческой и истины жизни, подсмотрел и уловил таинственные биения их сокровенного пульса... Он никогда не прибегает ни к каким пружинам или подставкам в ходе своих драм; их содержание развивается у него свободно, естественно, из самой своей сущности, по непреложным законам необходимости. Истина, высочайшая истина – вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов в общепринятом смысле этого слова; его люди –

настоящие люди, как они есть, как должны быть. Каждая его драма есть символ, отдельная часть мира, сосредоточенная фокусом фантазии в тесных рамках художественного произведения и представленная как бы в миниатюре. У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов: он бесстрастен, как

Думный дьяк, в приказах поседельй,
который

Спокойно зрит на лица подсудимых,
Добру и злу внимая равнодушно.

Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства, и он нашел себе отзыв в поэтах новейшего времени... В начале XIX века явился новый великий гений, проникнутый его духом, который dokonчил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю. Вальтер Скотт в этом отношении был вторым Шекспиром, был главою великой школы, которая теперь становится всеобщей и всемирною. И кто знает? может быть, некогда история сделается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею?.. Разве уже и теперь не все убеждены, что божие творение выше всякого человеческого, что оно есть самая дивная поэма, какую только можно вообразить, и что высочайшая поэзия состоит не в том, чтобы украшать его, но в том, чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности?..

Итак, вот другая сторона поэзии, вот поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины. Объемом и границами содержания этой картины должны определяться великость и гениальность поэтического создания. Чтобы докончить характеристику того, что я называю *реальною* поэзиею, прибавлю, что вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений, есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление, любопытная загадка для самого себя, окончательный вопрос собственного ума, последняя загадка своего любознательного стремления... Разгадкою этой загадки, ответом на этот вопрос, решением этой задачи должно быть полное *сознание*, которое есть тайна, цель и причина его бытия!..

Удивительно ли после этого, что в наше время, преимущественно развилось это реальное направление поэзии, это тесное сочетание искусства с жизнью? Удивительно ли, что отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор, во всей наготы, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом? Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что, в поэтическом представлении, она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия.

Итак, в наше время невозможна *идеальная* поэзия? Нет, именно в наше-то время и возможна она, и нашему времени предоставлено развить ее, только не в том смысле, как у древних. У них поэзия была *идеальной* вследствие их идеальной жизни; у нас она существует вследствие духа нашего времени. Говоря о поэзии *реальной*, я упоминал только об эпосе и драме и ничего не сказал о лиризме. Чем отличается лиризм нашего времени от лиризма древних? У них... это было безотчетное излияние восторга, происходившего от полноты и избытка внутренней жизни, пробуждавшегося при сознании своего бытия и воззрении на внешний мир и выражавшегося в молитве и песне. Для нас внешняя природа, без отношений к идее всеобщей жизни, не имеет никакого смысла, никакого значения, мы не столько наслаждаемся ею, сколько стремимся постигнуть ее; для нас наша жизнь, сознание нашего бытия есть более задача, которую мы ищем решить, нежели дар, которым бы мы спешили пользоваться. Мы пригляделись к *ней*, мы свыклись с *ним*; для нас жизнь уже не веселое пиршество, не празднественное ликование, но поприще труда, борьбы, лишений и страданий. Отсюда проистекает эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и, вместе с ними, эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм. Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь – жалоба, его ода – вопрос. Если его песнь обращена на внешнюю природу, он не удивляется ей, не хвалит ее, а ищет в ней допытаться тайны своего бытия, своего назначения, своих страданий. Для всего этого ему кажутся тесны рамы древней оды, и он переносит свой лиризм в эпосею и в драму. В таком случае у него естественность, гармония с законами действительности – дело постороннее; в таком случае он как бы заранее условливается,

договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли. Мысль – вот предмет его вдохновения. Как в опере для музыки пишутся слова и придумывается сюжет, так он создает, по воле своей фантазии, форму для своей мысли. В этом случае его поприще безгранично; ему открыт весь действительный и воображаемый мир, все роскошное царство вымысла, и прошедшее и настоящее, и история и басня, и предание, и народное суеверие и верование, земля и небо и ад! Без всякого сомнения, и тут есть своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости, которым он остается верен, но только дело в том, что он же сам и творит себе эти условия. Эта новейшая *идеальная* поэзия ведет свое начало от древней, ибо у нее заняла она благородство, величие и поэтический, возвышенный язык, столь противоположный обыкновенному, разговорному, и уклончивость от всего мелочного и житейского. (...)

Итак, поэзию можно разделить на *идеальную* и *реальную*. Трудно было бы решить, которой из них должно отдать преимущество. Может быть, каждая из них равна другой, когда удовлетворяет условиям творчества, то есть когда *идеальная* гармонирует с чувством, а *реальная* – с истиною представляемой ею жизни. Но кажется, что последняя, родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности. Впрочем, здесь много значит и индивидуальность вкуса. Но, как бы то ни было, в наше время та и другая равно возможны, равно доступны и понятны всем; но, со всем этим, последняя есть по преимуществу поэзия нашего времени, более понятная и доступная для всех и каждого, более согласная с духом и потребностью нашего времени. (...)

Не знаю, почему, в наше время драма не оказывает таких больших успехов, как роман и повесть? Уж не потому ли, что она непременно требует Гете, Шиллеров, если не Шекспиров, на произведения которых природа особенно скупа, или потому, что драматические таланты вообще особенно редки? Не умею решить этого вопроса. Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни. И в самом деле, его объем, его рамы до бесконечности неопределенны; он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как тесные рамки драмы, прямо или косвенно, больше или меньше, но все-

гда покоряющейся сценическим условиям, требуют особенной быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себя больших подробностей, ибо драма, преимущественно пред всеми родами поэзии, представляет жизнь человеческую в ее высшем и торжественнейшем проявлении. Итак, форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества.

Но *повесть*? Ее значение, тайна ее владычества, теперь деспотического, своенравного, не терпящего соперничества? что такое и для чего эта повесть, без которой книжка журнала есть то же, что был бы человек в обществе без сапог и галстука, эта повесть, которую теперь все пишут и все читают, которая воцарилась и в будуаре светской женщины и на письменном столе записного ученого, наконец, эта повесть, которая как будто вытеснила самый роман?.. Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что *«повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих»*. Это очень верно; да, повесть – распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа. Мы люди деловые, мы беспрестанно суетимся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг – словом, нам нужна повесть. Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная по всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, но стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите – и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составила бы из них! Что в сравнении с нею ваша бесконечная «Тысяча и одна ночь» или обильная эпизодами «Магабъарата» и «Рамайяна»! Как бы хорошо шло к этой книге заглавие: «Человек и жизнь»!..

В русской литературе повесть еще гостя, но гостя, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из

их законного жилища. Я уже говорил... и теперь повторяю, что роман и повесть суть единственные роды, которые появились в нашей литературе не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности. Думаю, что предыдущее рассуждение содержит в себе довольно удовлетворительное объяснение причины ее появления и успехов. (...)

И. ТЭН
 **ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА**

Текст печатается по изданию: Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. – С. 8–12.

Исходная точка этого метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление, и в отыскании поэтому того целого, которым оно обуславливается и объясняется.

Первый шаг нетруден. Прежде всего, очевидно, художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого – именно часть всей деятельности художника, творца их. Это понятие элементарное. Всякому известно, что различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т. е. все имеют между собою заметное сходство. Вы знаете, что у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях. Если это живописец, у него есть свой колорит, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы, свой образ сочинения, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лепка, своя накладка красок, своя отделка. Если это писатель, у него свои герои, пылкие или нежные, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, своя особенность в стиле, свои периоды и даже свои любимые слова и выражения. Это до того справедливо, что, если вы, не объявляя имени мастера, представите произведение одного из сколько-нибудь известных художников знатоку, он почти несомненно откроет, чье оно; даже более, если знаток обладает достаточной опытностью и достаточно тонким пониманием, он может определить, к какому именно времени из жизни художника и к какому периоду его развития относится предъявленное ему вами художественное произведение.

Вот первое целое, с которым связано художественное создание. Второе заключается в следующем.

Этот же самый художник, рассматриваемый в связи со всем тем, что произвел он, не есть что-либо одинокое. Здесь также есть

целое, в котором совмещается и он; это целое, более обширное, чем вся собственная его деятельность, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дюжину отличных драматических писателей: Вебстера, Форда, Мэссинджера, Марло, Бен Джонсона, Флетчера и Бомонта, которые писали таким же стилем и в том же духе, как он. Их драматические произведения носят на себе те же характерные черты; вы найдете там те же дикие и ужасные лица, те же кровавые и неожиданные развязки, те же быстрые и необузданные страсти, тот же беспорядочный, причудливый, резкий и вместе с тем роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, те же нежные и глубоко любящие типы женщин. Равным образом, Рубенс кажется лицом одиноким, без предшественников и без последователей. Но стоит лишь отправиться в Бельгию и зайти там в церкви в Генте, Брюсселе, Брюгге и Антверпене, чтобы увидеть целую группу живописцев, сходных с ним по таланту: во-первых, Крейер, считавшийся, в его время, соперником его, Сегерс, Ван Оост, Эвердинген, Ван Тульден, Квеллин, Гондтгорст и другие, наконец, известные вам Йорданс, Ван Дейк, которые все понимали живопись в его духе и все, помимо иных личных особенностей, представляют явное между собою сродство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображение цветущего, здорового тела, роскошного, кипящего жизнью движения, резкого кровавого румянца – этого признака жизни, предпочли изображение действительных, часто грубых типов, порыва и увлечения прихотливой страсти, пышных, лоснящихся и пестреющих тканей, блеска пурпура и шелка, волнуемой и свивающейся драпировки. Теперь, славою их великого современника, они как будто совершенно уничтожены; но все-таки не менее достоверно то, что для понимания Рубенса необходимо собрать вокруг него этот сноп талантов, в котором он высится лишь самым видным стеблем, этот кружок художников, в котором он является самым знаменитым представителем.

Вот второй шаг. Остается ступить третий. Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом – в окружающем их мире, вкус которого сходен с их вкусом. Ибо нравственное и умственное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно особняком. Один лишь их голос слышим теперь мы, отдаленные от них целыми веками; но в звуках этого гремящего голоса, дрожания которого достигают нашего слуха, мы распоз-

наем сложный гул и как бы необъятное, глухое жужжание – распознаем великий, бесконечный, сложный говор народа, вторившего им вокруг. Они и великими-то сделались только вследствие этой гармонии. Да иначе и не могло быть. Фидий, Иктин, люди, создавшие Парфенон и Юпитера-Олимпийца, были, подобно другим афинянам, свободные граждане и язычники, воспитанные в палестре, которые боролись и упражнялись в гимнастике, раздевшись донага, были знатоки в решении дел и голосовании на общественной площади, имели одни и те же привычки, интересы, идеи, верования – люди одного и того же племени, одинакового воспитания, говорившие одним языком, так что во всех главнейших частях своей жизни они были совершенно схожи со своими зрителями.

Это соотношение становится еще осязательнее, если мы обратимся к более близкому нам времени; вспомним, например, великую испанскую эпоху, начинающуюся с XVI века и идущую вплоть до половины XVII столетия; эпоху великих поэтов: Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молины, дон Луиса де Леона и многих других; эпоху великих живописцев: Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франсиско де Герреры, Алонсо Кано, Моралеса. Вы знаете, что Испания в то время была государством всецело монархическим и католическим, побеждала турок при Лепанто, попирала ногою Африку и вводила там свои учреждения; сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; обращала и покоряла идолопоклонников Нового Света, изгоняла из своих пределов евреев и мавров, очищала свою собственную веру с помощью аутодафе и гонений, тратила очертя голову флот, армию, золото и серебро своей Америки – самого дорогого из ее детищ, живую кровь ее собственного сердца – в частых, чересчур смелых крестовых походах, тратила с таким упорством и с таким фанатизмом, что, по прошествии полутора столетия, должна была наконец изнеможенная пасть к ногам Европы. Но и в самом падении своем она отличалась таким энтузиазмом, окружена была таким ореолом славы и такою привязанностью ко всему родному, что подданные ее, в своем увлечении к единой державии, с которым сопрягались их силы, и к делу, ради которого они жертвовали своею жизнью, все были проникнуты единым желанием – возвеличить своим повиновением церковь и короля и образовать вокруг алтаря и трона тесный кружок верных защитников и поклонников. В этой стране инквизиторов и крестоносцев, которые свято хранят рыцарские чувства, мрачные страсти, алчность, нетерпимость и мистицизм средних веков, величайшими художниками были люди, обладавшие в выс-

шей степени способностями, чувствами и страстями окружавшего их общества. Знаменитейшие из поэтов Лопе де Вега и Кальдерон были солдатами-авантюристами, волонтерами армады, дуэлянтами и любовниками, столь же экзальтированными и столь же таинственными в любви, как поэты и донкихоты феодальных времен, страстными, до того пламенными католиками, что к концу жизни один из них сделался приспешником инквизиции, другие приняли сан священника, а величайший между ними, славный Лопе де Вега, совершая мессу, упал в обморок при мысли о жертве и страданиях Иисуса Христа. Всюду, впрочем, мы найдем примеры подобной связи и внутренней гармонии, установившихся между художником и его современниками; и можно сказать с уверенностью, что если кто хочет понять вкус и талант артиста, причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, то объяснения тому следует искать в общем состоянии нравов и в духе общества.

Итак, мы дошли до установления следующего правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милостивые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, рушится к концу XV века вследствие появления

новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно – сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции.

Мне бы хотелось с помощью сравнения представить для нас осязательнее то влияние, какое нравственный и умственный быт оказывают на художественное произведение. Пускаясь из какой-либо южной страны по направлению к северу, вы замечаете, что, по мере того как вступаете в известный пояс, начинается особого рода культура и особого рода растительность, сперва алоэ и померанцевое дерево, несколько далее – маслина или виноград, затем дуб и овес, дальше ель и, наконец, мхи и лишайники. Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он-то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их. Следовательно, что же такое и самый пояс, если не своего рода температура, т. е. известное состояние теплоты и влажности, – короче, определенное число преобладающих обстоятельств, подобных, в своем роде, тому, что мы назвали недавно общим состоянием нравов и умственного развития. Как есть физическая температура, своими изменениями определяющая появление того или другого рода растений, точно так же есть и температура нравственная, определяющая своими изменениями появление того или другого рода искусства. И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений:

кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку или идеальную поэзию. Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами. (...)

Предположите теперь, милостивые государи, что мы успешно поведем наше исследование, что мы с совершенной точностью определим себе различные умственные состояния, из которых возникли первые зачатки итальянской живописи, ее развитие, ее процветание, ее видоизменения и ее упадок. Представьте, что такое исследование удастся и по отношению к другим векам, другим странам, в сфере различных родов искусства, архитектуры, живописи, скульптуры, поэзии и музыки. Предположите, что вследствие всех этих открытий достаточно определится сущность и обозначатся условия процветания каждого искусства. Мы получим тогда полное объяснение художеств и искусства вообще, т. е. получим философию искусства, это-то и называется *эстетикой*. К такой, а не к какой-либо иной эстетике стремимся мы, милостивые государи. Наша эстетика наука новая и отличается от старой своим историческим, а не догматическим характером, т. е. тем, что она не предписывает правил, а только выясняет законы. (...)

Г. В. ПЛЕХАНОВ
 ПИСЬМА БЕЗ АДРЕСА

Текст печатается по изданию: Плеханов, Г. В. Избранные философские произведения: в 5 т. / Г. В. Плеханов. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. – Т. 5. – С. 310–318.

Исследователи давно уже заметили тесную связь между состоянием производительных сил так называемых первобытных народов и их искусством. Но так как они в огромном большинстве случаев стояли на идеалистической точке зрения, то они признавали существование этой связи как бы против воли и давали ей неправильное объяснение. Так, известный историк искусства Вильгельм Любке говорит, что у первобытных народов художественные произведения носят на себе печать *естественной необходимости*, между тем как у цивилизованных наций они проникнуты *духовным сознанием*... На самом деле художественное творчество цивилизованных народов – не ме-

нее первобытного – подчинено необходимости. Разница состоит лишь в том, что у цивилизованных народов исчезает непосредственная зависимость искусства от техники и способов производства. Я знаю, конечно, что это очень большая разница. Но я знаю также, что она причиняется не чем иным, как именно развитием общественных производительных сил, ведущих к разделению общественного труда между различными классами. (...)

... По мнению г-жи Сталь, национальный характер есть создание исторических условий. Но что же такое национальный характер, если не природа человека, как она проявляется в духовных свойствах данной нации?

И если природа данной нации создана ее историческим развитием, то очевидно, что она не могла быть первым двигателем этого развития. А отсюда следует, что литература – отражение национальной духовной природы – есть продукт тех самых исторических условий, которыми создана эта природа. Значит, не природа человека, не характер данного народа, а его история и его общественное устройство объясняют нам его литературу. (...)

...Никому из критиков Тэна не удалось даже поколебать то положение, к которому сводится почти все истинное в его эстетической теории и которое гласит, что искусство создается психикой людей, а психика людей изменяется вслед за их положением. И точно так же никто из них не угадал коренного противоречия, делавшее невозможным дальнейшее плодотворное развитие взглядов Тэна, никто из них не заметил того, что, по смыслу его взгляда на историю, психика людей, определяемая их положением, сама оказывается последней причиной их положения. (...)

Что же из этого следует? А вот что: избавиться от указанного противоречия, мешавшего плодотворному развитию остроумных и глубоких взглядов французских критиков искусства, мог бы только тот человек, который сказал бы себе: искусство всякого данного народа определяется его психикой; его психика создается его положением, а его положение обуславливается в последнем счете состоянием его производительных сил и его отношениями производства. (...)

Л. ГОЛЬДМАН
 **СТРУКТУРНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД**
В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Текст печатается по изданию: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 335–348.

...Хотя мы и признаем привилегированный характер культурного творчества, однако считаем, что оно имеет ту же природу и подчиняется тем же законам, что и все прочие формы человеческого поведения... (...)

Генетический структурализм исходит из гипотезы, согласно которой всякий человеческий поступок представляет собой попытку дать *значимый ответ* на какую-либо конкретную ситуацию и тем самым создать определенное равновесие между субъектом действия и объектом, на который это действие направлено, то есть окружающим миром. Однако эта тенденция к устойчивости всякий раз оказывается неабсолютной и непродолжительной в той мере, в какой любое более или менее прочное равновесие, достигнутое между мыслительными структурами субъекта, с одной стороны, и внешним миром, с другой, приводит к созданию ситуации, в рамках которой люди своими поступками вновь начинают изменять действительность; это изменение выявляет недостаточность прежнего равновесия, что порождает тенденцию к достижению нового устойчивого состояния, которое с течением времени, в свою очередь, также будет преодолено.

Таким образом, человеческое поведение предстает как двусоставный процесс, а именно как процесс *деструктурирования* старых структур и как процесс *структурирования* новых целостных образований, способных создать такие системы равновесия, которые удовлетворяли бы требованиям, вырабатываемым определенными социальными группами. (...)

В первую очередь необходимо решить, кто, собственно, является реальным *субъектом* мысли и действия. Здесь возможны три различных ответа, отражающих три концептуально различных подхода к исследуемому предмету. В самом деле, можно считать таким субъектом отдельного *индивида* (такова позиция эмпириков, рационалистов, а в наше время – феноменологов); можно также (подобную точку зрения исповедует романтическое мышление в некоторых своих разновидностях) рассматривать индивида как простой эпифеномен, а единственно реальным и подлинным субъектом считать социальный *коллектив*; можно, наконец (такова диалектическая, гегелевская и в особенности марксистская точка зрения), вместе с представителями романтизма, признать, что реальным субъектом является коллектив, не забывая при этом, что сам он есть не что иное, как сложная сеть межиндивидуальных отношений и что в каждом конкретном случае нам следует выяснять как структуру этой сети, так и то место, которое занимают в ней отдельные индивиды, на практике предстающие перед нами если и не

в роли *конечных*, то по крайней мере в роли *непосредственных* субъектов поведения.

Если оставить в стороне сугубо романтическую позицию, тяготеющую к мистицизму и отрицающую всякую реальность и автономность индивида в той мере, в какой она тяготеет к тому, что последнего можно и должно целиком и полностью отождествить с коллективом, то мы со всей серьезностью можем поставить вопрос, почему произведение следует в первую очередь связывать с определенной социальной группой, а вовсе не с тем индивидом, который его создал... (...)

Ответ прост: если исследователь, связывающий произведение исключительно или по преимуществу с его автором, пытается понять культурную (литературную, философскую, художественную) специфику этого произведения, то *в лучшем случае* – при современном состоянии эмпирических исследований – он оказывается способен уловить его внутреннее единство, а также отношение между целым и составляющими его частями; однако такой исследователь никогда не сумеет позитивным образом установить связь *того же типа* между произведением и создавшим его автором. Отсюда вытекает, что, полагая субъектом творчества отдельного индивида, мы вынуждены будем признать случайной большую часть изучаемого произведения и никогда не выйдем за пределы остроумных догадок и оригинальных предположений. (...)

Короче говоря, никакое психологическое исследование не способно объяснить, почему Расин создал именно ту совокупность драм и трагедий, которые ему принадлежат, и почему он в принципе не мог написать пьес в духе Корнея или, скажем, Мольера.

Так вот, сколь бы странным это ни показалось, но социологический анализ (если речь идет об изучении великих произведений культуры) позволяет с гораздо большей легкостью выявить *необходимые* связи между этими произведениями и определенными коллективами, структуру которых обнаружить намного проще.

Конечно, эти коллективы представляют собой лишь сложные сети межиндивидуальных отношений, однако сама сложность психологии отдельных индивидов связана с тем, что каждый из них одновременно принадлежит к большему или меньшему числу различных социальных групп (семейных, профессиональных, национальных, к дружеским кружкам, к социальным классам и т. п.); при этом каждая из этих групп, воздействуя на сознание индивида, способствует тем самым формированию единой, сложной и относительно несвязной струк-

туры; напротив, если мы изучим достаточно большое число индивидов, *принадлежащих к одной и той же социальной группе*, то воздействия всех прочих социальных групп, к которым также принадлежит каждый из этих индивидов, равно как и психологические элементы, обусловленные указанной принадлежностью, взаимно нейтрализуются, и мы окажемся перед лицом гораздо более простой и связной структуры²⁵.

С этой точки зрения оказывается, что между подлинно значительным произведением и социальной группой (которая – через посредство творца – *в конечном счете является истинным субъектом творчества*) существуют отношения того же типа, что и между отдельными элементами произведения и его целым. В обоих случаях перед нами суть отношения между элементами структуры, подлежащей пониманию, с одной стороны, и самой этой структурой как целостностью, с другой, иными словами – отношения, которые требуют как понимания, так и объяснения. Вот почему без особых натяжек можно представить себе, что если бы некий индивид по имени Расин получил иное воспитание или жил в иной среде, нежели это было на самом деле, то он вполне смог бы написать пьесы типа корнелевских или мольеровских; однако вообразить, чтобы дворянство мантши XVII века оказалось способным выработать эпикурейскую или радикально-оптимистическую идеологию, попросту невозможно.

Отсюда следует, что в той мере, в какой наука есть стремление установить *необходимые* связи между явлениями, любые попытки выявить подобные связи между творениями культуры и социальными группами, выступающими в роли творящих субъектов, оказываются – при современном уровне наших знаний – гораздо более плодотворными, нежели всевозможные попытки рассматривать в качестве подлинного субъекта творчества отдельного индивида.

Однако, коль скоро мы встали на такую позицию, перед нами возникают две проблемы. Во-первых, следует определить сам характер отношений, связывающих данную группу с данным произведением, а во-вторых, определить, что собою представляют те произведения и те группы, между которыми могут возникать отношения соответствующего типа. (...)

²⁵ Аналогичные проявления того же закона известны и эмпирической статистике: практически невозможно хоть со сколько-нибудь значительной долей вероятности предсказать, что ожидает в будущем Пьера, Жака и Жана – женитьба, автомобильная катастрофа или смерть; зато совсем нетрудно – и с очень большой долей вероятности – предсказать число свадеб, несчастных случаев и смертей, которые произойдут во Франции в любую неделю года. (...)

Генетический структурализм подошел к этой проблеме с принципиально иной точки зрения, взяв за основу гипотезу, согласно которой коллективный характер литературного творчества определяется тем фактом, что *структуры*, образующие мир произведения, гомологичны мыслительным *структурам* некоторых социальных групп (или по крайней мере находятся с ними в очевидной связи), тогда как в плане содержания, то есть с точки зрения создания вымышленного мира, управляемого этими структурами, писатель обладает неограниченной свободой. Разумеется, использование писателем (при создании подобного рода вымышленных миров) непосредственно-эмпирического аспекта своего индивидуального опыта – это весьма частое и вполне возможное, однако вовсе не необходимое явление, и обнаружение такого аспекта представляет собой хотя и полезную, но все же второстепенную задачу.

В действительности отношение между творящей группой и произведением строится, как правило, в соответствии со следующей моделью: группа дает начало процессу структурирования, в ходе которого в сознании ее членов возникают эмоциональные, интеллектуальные и практические тенденции, направленные к тому, чтобы дать непротиворечивый ответ на проблемы, которые ставят перед ними их отношения с природой и друг с другом. Однако за редкими исключениями такие тенденции остаются весьма далеки от подлинной непротиворечивости, поскольку, как было сказано выше, они противодействуют друг другу в сознании индивидов в силу того, что каждый из этих индивидов принадлежит также и к целому ряду других социальных групп.

Вот почему все мыслительные категории данной группы и существуют лишь в форме более или менее развитых тенденций, направленных к созданию некоей связанной картины, которую мы называем видением мира, видением, которое группа отнюдь не творит, – она лишь вырабатывает (и только она одна способна сделать это) его конститутивные элементы, а также энергию, позволяющую связать эти элементы в единое целое. Великим писателем является именно тот исключительный индивид, которому удается создать в определенной, например, литературной (или живописной, философской, музыкальной), области связный или почти полностью связный вымышленный мир, чья структура соответствует той, к которой тяготеет вся данная социальная группа в целом; что же касается самого произведения, то степень его посредственности или, наоборот, значительности будет зависеть от степени отдаления или приближения его структуры к этой абсолютной связности.

Мы видим, таким образом, в чем состоит принципиальное различие между социологией содержания, с одной стороны, и структурной социологией – с другой. Первая усматривает в произведении прямое *отражение* коллективного сознания, тогда как вторая видит в нем один из важнейших *конститутивных элементов* этого сознания – элемент, позволяющий членам данной группы осознать все, что они думали, чувствовали и делали, не отдавая при этом отчета в объективном значении собственного поведения. Теперь понятно, почему социология содержания оказывается более эффективной, когда речь идет об изучении произведений среднего уровня, между тем как социологическое литературоведение структурно-генетического типа, напротив, обнаруживает свою особую продуктивность при изучении шедевров мировой литературы.

В связи с этим необходимо поставить одну эпистемологическую проблему; если влияние на сознание, чувства и поведение своих членов оказывают *все без исключения* социальные группы, то лишь некоторые – особые, специфические – из этих групп, по самой своей природе, могут способствовать культурному творчеству. Вот почему, осуществляя конкретное исследование, исключительно важно выделить эти группы затем, чтобы установить необходимое направление поисков. Сама природа великих произведений культуры подсказывает, в чем должны состоять их существенные признаки. В самом деле, эти произведения, как уже было сказано, выражают определенное видение мира, то есть представляют собой куски вымышленной или концептуально оформленной действительности, структурированные таким образом, что, не нуждаясь в каких-либо существенных дополнениях этой структуры, они могут быть развернуты в глобальные картины мира.

Отсюда следует, что указанный процесс структурирования можно связать лишь с теми группами, *сознание которых тяготеет к глобальному видению человека*.

С точки зрения эмпирического исследования очевидно, что в течение весьма длительного периода единственными группами подобного рода были социальные классы, хотя в правомерности этого утверждения можно усомниться, если обратиться к неевропейским обществам, к греко-римской античности и предшествовавшим ей периодам, а быть может, даже и к некоторым сферам современного общества; однако подчеркнем еще раз, что все равно это проблема позитивного эмпирического исследования, а отнюдь не вопрос идеологических пристрастий или антипатий, положенных в основу столь многих социологических теорий.

Как бы то ни было, само утверждение о существовании связи между великими произведениями культуры и теми социальными группами, которые стремятся либо к глобальному структурированию общества, либо к его консервации, сразу же исключает всякую попытку связать эти произведения с известным числом других социальных групп, таких как (назовем лишь важнейшие) нация, поколение, региональные или семейные группы. Дело не в том, что эти группы якобы не оказывают влияния на сознание своих членов и конкретно – на сознание писателя, а в том, что влияние это способно объяснить лишь некоторые периферийные элементы произведения, но отнюдь не его основополагающую структуру. Наш тезис подтверждается и эмпирическими данными. Принадлежность Декарта, Паскаля и Гассенди или Расина, Корнеля и Мольера к французскому обществу XVII века не позволяет ни объяснить, ни понять их творчество, поскольку в их произведениях нашло выражение различное, а порой и прямо противоположное видение мира, хотя, повторяем, авторы этих произведений одинаково принадлежали к французскому обществу XVII века. Зато эта принадлежность позволяет объяснить некоторые формальные элементы, общие для трех названных мыслителей и трех названных писателей. (...)

Развивая нашу мысль, мы хотели бы в заключение остановиться на двух чрезвычайно важных – учитывая современное состояние литературоведения – проблемах:

а) на проблеме включения литературных произведений в рамки двух – реально существующих и взаимодополняющих – целокупностей, которые способны вырабатывать элементы, подлежащие пониманию и объяснению, а именно индивида, с одной стороны, и социальной группы – с другой;

б) на вытекающей отсюда проблеме, связанной с функцией культурного творчества в жизни людей.

Что касается первой проблемы, то здесь в настоящее время существуют две научные школы структурно-генетического типа, предпринимающие попытки включить произведение либо в рамки коллективных структур, либо в рамки индивидуальной биографии автора, а именно марксизм и психоанализ. (...)

Обе они стремятся понять и объяснить явления человеческой жизни путем их включения в рамки неких структурированных целокупностей, а именно – в рамки жизни определенного коллектива или же в рамки индивидуальной биографии. (...)

На наш взгляд, единственный (хотя и весьма скромный) вклад в литературоведение со стороны психологии и психоанализа состоит в том, что они помогают объяснить, почему в опре-

деленной конкретной ситуации, когда данная группа выработала известное видение мира, некий конкретный индивид, в силу обстоятельств своей индивидуальной биографии, оказался способен создать концептуальную или образную картину мира в той мере, в какой подобная картина явилась для него одним из многих способов подавленного или сублимированного удовлетворения своих неосознанных влечений. (...)

В заключение нам остается в самых общих чертах коснуться еще одной, весьма важной, проблемы, а именно проблемы индивидуальной (различные формы игры, сны, болезненные симптомы, сублимация) и коллективной (литературная, культурная и художественная роль) функции воображаемого в его отношении к тем значимым человеческим структурам, которые все, совершенно одинаково, выступают в роли динамических структурированных отношений между субъектом (коллективным или индивидуальным) и окружающей его средой.

Эта проблема весьма сложна и мало изучена; поэтому, заключая нашу статью, мы можем наметить ее решение лишь в виде самой общей и предварительной гипотезы. А именно: мы полагаем, что, с точки зрения психики, всякое действие субъекта представляет собой совокупность влечений, тенденций и желаний, полному удовлетворению которых препятствует реальная действительность.

Маркс и Лукач – в плане коллективного сознания, Пиаже – в плане сознания индивидуального подробно изучили те модификации, которые – под воздействием трудностей и препятствий, создаваемых объектом, – претерпевает сама природа этих желаний и этих влечений. Фрейд со своей стороны показал, что в индивидуальном плане даже видоизмененные желания не довольствуются частичным удовлетворением, а если и подавляются, то лишь с большим трудом. Крупной заслугой Фрейда является открытие того факта, что установление индивидом рациональных отношений с действительностью непременно должно компенсироваться в сфере воображаемого и что это удовлетворение может принимать самые различные формы, начиная с адаптированных структур, каковыми являются всякого рода описки и обмолвки, а также сновидения, и кончая полностью не адаптированными структурами, такими как психические расстройства и безумие.

Вполне вероятно, что культура, несмотря на все ее специфические отличия (так, мы не верим в существование коллективного бессознательного), выполняет аналогичную функцию. С этой точки зрения оказывается, что человеческие коллекти-

вы способны рационально воздействовать на действительность, приспособившись к фрустрациям и частичному удовлетворению желаний, обусловленным этим воздействием и препятствиями, с которыми эти желания сталкиваются, лишь в той мере, в какой такое рациональное и преобразующее воздействие сопровождается полным удовлетворением желаний в области концептуального или образного творчества.

К этому следует добавить, что если в индивидуальном плане вытесненные инстинкты продолжают существовать *в сфере бессознательного* и стремятся к символическому удовлетворению, которое в любом случае представляет собой форму *обладания объектом*, то в отличие от них коллективные устремления (могущие быть имплицитными, но отнюдь не бессознательными) направлены не на *обладание* объектом, но на *создание некоторой связанной мыслительной структуры*.

Тем самым культурное творчество позволяет компенсировать разного рода противоречия и компромиссы, которые действительность навязывает субъектам действия, и позволяет индивидам приспособиться к этой действительности, что, возможно, и является психологическим основанием катарсиса. (...)

Вопросы и задания

1. Какие этапы выделяет Фр. Шиллер в истории общественного развития и как они, по его мнению, влияют на формирование типов литературного творчества?
2. Как развивает В. Г. Белинский взгляды Фр. Шиллера на смену литературных эпох?
3. Какой смысл, с точки зрения развития культуры, вкладывает И. Тэн в понятия «раса», «среда», «момент»?
4. Какова связь, по мнению И. Тэна, между культурно-исторической ситуацией и характером литературного творчества?
5. На какой стороне культурно-исторической обусловленности художественного творчества акцентирует внимание Г. В. Плеханов?
6. Какова, с точки зрения Л. Гольдмана, роль социальной среды в процессе и результате художественного творчества?

ВНУТРЕННИЕ ФАКТОРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА



А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

 ПОЭТИКА

Текст печатается по изданию: Веселовский, А. Н. Собрание сочинений / А. Н. Веселовский. – СПб., 1913. – Т. 1. – С. 15–57.

О МЕТОДАХ И ЗАДАЧАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКИ

(...) Лотце называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно прием Шекспира: его драмы построены большею частью на итальянских новеллах, а исторические пьесы – на хронике Голиншеда. Лотце присоединяет к нему еще Гете. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; только они могут показаться слишком специальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке или, лучше сказать, однообразно проводят нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу; Прометея Эсхила можно угадать в Лео Шпильгагена, в Pramathas индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно

вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым? По крайней мере, история языка предлагает нам аналогическое явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения совсем готовым, не подлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала (...)

(...) Рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. Это материал столь же устойчивый, как и материал слова, и анализ его принесет не менее прочные результаты. Иные из них уже вырабатываются современной наукой; другие выражены были ранее, хотя еще гипотетически. «Можно бы составить чрезвычайно интересный труд о происхождении народной поэзии и о переходе схожих сказаний человека из века в век и из одной страны в другую, – говорил Вальтер Скотт в одном примечании к «Lady of the Lake» («Деве озера». – *Сост.*). – Тогда обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности». (...)

История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу – проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие. (...)

ЗАМЕТКА. НОВЫЙ ЖУРНАЛ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(...) Приложение сравнительного метода к изучению европейских литератур требует их взаимной зависимостью и общими условиями генезиса, – говорит Мах Коч. Ни одна из европейских литератур, следовавших за римской, не развилась исключительно из народных основ. Римско-византийское хрис-

тианство внесло в поэзию новых народов более или менее плодотворные мотивы восточной литературы и культуры: Виргилий очутился христианским поэтом; немецкие иноки рассказывали заимствованными у него гекзаметрами языческие германские саги; Троянские Деяния и Александрия были популярны в течение средних веков; французские, немецкие, испанские и славянские поэты пересказывали в новой поэтической форме сюжеты, когда-то выраженные в гомеровских гекзаметрах или в прозе Курция. Античные элементы, усвоенные уже средневековым развитием, усиливаются в пору Возрождения. Средние века создали международную латинскую литературу; Возрождение указало общие всем идеалы в произведениях римских и, позднее, греческих писателей, вызвало литературу к значению политической силы, наложило на нее одну печать, легко узнаваемую, на каком бы языке та литература ни выражалась. Оценить эту новую цельность, созданную Возрождением, а в ней уследить частные связи зависимости и международных влияний можно только с точки зрения сравнительной истории литературы. Петраркизм развивается на почве английской поэзии; драма Лопе де Вега и Шекспира слагается в сознательной противоположности к трагедиям Сенеки, считавшимся образцами... Ганс Сакс и Шекспир заимствуют сюжеты своих произведений из новелл Декамерона, в которых Боккаччо пересказал стародавние сюжеты, иногда восточные сказки... Большая часть средневековых повестей и шванков проникли к западноевропейским народам с востока в пору крестовых походов и позже. Сравнительное изучение этих рассказов, встречающихся в сходной форме у разных племен и в разные времена, привело новейших исследователей к убеждению, что их сохранение невозможно объяснить путем устной передачи, а необходимо допустить и литературное перенесение. (...)

Такова область, в которой вращается сравнительная история литературы. Ее задачи: следить за развитием идей и форм, за постоянными превращениями одних и тех же или сходных сюжетов в литературах старого и нового времени, за влиянием одних на другие. Сближение мотивов, распространенных в разных литературах, представляется благодарной задачей, решение которой обещает доставить полезные материалы для здания новой науки сравнительной истории литературы. (...)

ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ

(...) Обратимся к новой Европе с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны

издавна, с средних веков; развилась и драма, испытавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владеем всеми главными формами поэзии, а исторический опыт продолжает убеждать нас, что между ними есть какое-то чередование, как бы естественный подбор в уровень с содержанием сознания. Это, быть может, ложное впечатление, но оно само собою напрашивается. *Почему* драма является преобладающей поэтической формой в XVI–XVII веках? *Почему* новелла-роман надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени? Последний вопрос не раз ставили в ожидании ответа, который и мы не в состоянии дать. Ограничусь параллелью, которая, быть может, объяснит нам не происхождение романа, а качества общественной среды, способной его возделывать. В Греции драма стоит еще в полосе национально-исторического развития, роман принадлежит той поре, когда завоевания Александра Великого его нарушили, когда самостоятельная Греция исчезла во всемирной монархии, смешавшей восток и запад, предания политической свободы поблекли вместе с идеалом гражданина и личность, почувствовав себя одинокой в широких сферах космополитизма, ушла в самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствием общественных, строя утопии за отсутствием предания. Таковы главные темы греческого романа: в них нет ничего традиционного, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная к очагу, со сцены – в условия домашнего обихода; она остается, тем не менее, драмой, действием: таково на самом деле название греческого романа. Древние греки жили общественной жизнью, на агоре, более чем дома, и тогда как дома жилось просто, храмы были чудом искусства, театр – народным учреждением. Средневековые флорентинцы любили роскошь общественных празднеств и с торжеством носили по улицам мадонну Чимабуэ, потому что видели в ней идеал красоты, а дома царили родовые нравы, воспетые Данте, мужчины умывались редко и за столом не знали вилки. Мы заменили художественную пестроту старинной одежды – черным сюртуком, величие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драму мы переживаем в формах романа для чтения в обстановке домашнего комфорта.

Это, быть может, не ответ на вопрос, поставленный выше: о соответствии между данной литературной формой и спросом общественных идеалов. Соответствие это, вероятно, существует,

хотя мы и не в состоянии определить законности соотношений. Несомненно, одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним.

Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы. Германские песни о Карле Великом восстали еще раз в формах феодальной эпопеи; в периоды народных бедствий или возбуждений, демократических или мистических, видели одни и те же страхи, и надежды одевались в те же или сходные образы: ждали последнего часа или последней битвы, когда явится избавитель, кто бы он ни был, византийский ли император или Дантовский Вельтро, Фридрих Барбаросса или Наполеон III. В 1686 году лето сулило богатую жатву и довольство, а жители Граубюндена еще помнили живо ужасы 30-летней войны, и религиозная политика Людовика XIV настраивала их к серьезным опасениям: что то будет? И вот два путника ехали однажды по дороге в Кур, видят, в кусте лежит ребенок, закутанный в пеленки. Они сжалились над ним, велели слуге взять его с собой, но как ни силился он, один и вдвоем, поднять его не смогли. «Не трогай меня, – слышался голос дитяти, – меня вам не поднять (вспомним неподъемную сумочку в нашей бытине), а я вот что скажу вам: быть в этом году великому урожаю и благорастворению, но не многие доживут до него». – 1832 год переносит нас к июльской революции, «юной Германии» и временам Bundestag'a; свирепствует холера, и в народе те же тревожные ожидания; в Гартвальде под Карлсруэ охотник встретил вечером после захода солнца три белые женские фигуры. «Кому будет есть тот хлеб, который уродится в этом году?» – сказала одна из них; «кому пить вино, которого будет вдоволь?» – спросила другая; «кому будет хоронить всех тех покойников, которых унесет смерть?» – кончила третья. – В 1848 году то же настроение и сходная легенда в Ангальте (...)

Я полагаю, никакие теоретические соображения не мешают нам перенести эту повторяемость народной легенды к явлениям сознательно художественной литературы. Сознательность не исключает законности, как статистические кривые – сознания самоопределения. Намечу лишь несколько фактов. Старая титаническая легенда о познании добра и зла отразилась в средневековых рассказах, и мы встречаем ее поэтический апофеоз в XVI–XVII веках: в «Фаусте» Марло и «El magico prodigioso» («Богатом волшебнике». – *Сост.*) Кальдерона. В них выразилось настроение эпохи, перед которой открылись невиданные умственные кругозоры, и она хочет овладеть ими в юношески

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

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

Сюжеты обновляются, но под условием тех видоизменений, которые отличают, например, *Дон Жуана А. Толстого* от его многочисленных предшественников, аскетическую легенду о гордом царе от ее переделки у Гаршина; тему об отцах и детях в ее различных выражениях до тургеневского романа.

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

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

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

Мы ощущаем эту эволюцию как нечто органическое, цельное, довлеющее целям человеческого развития, хотя не надо забывать, что она переработала целый ряд влияний и международных смещений, которыми так богата, например, наша европейская культура. В наших понятиях нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментов,

привзошедших со стороны: в нашем взгляде на любовь над туземными бытовыми условиями наслои́лся христианский спиритуализм, в него проникли классические веяния и получилось то своеобразное сочетание понятий, нормирующих не одну только жизнь чувства, но и целые области нравственности, которое мы в состоянии проследить от рыцарской лирики и романа до Амадисов и салона XVIII века. Наши представления о красоте человека и природы такие же свободные и, может быть, их развитию расовые и культурные скрепления способствовали не менее, чем развитию литературы. Когда тип непосредственного народного героизма с его реальной силой и лукавой сноровкой, не знающей счетов с совестью, как у Улисса, встретился впервые с типом христианского самоотреченно-страдательного героизма, это была такая же противоположность, как дантовский «дух любви» и наивное представление некультурных народов, источник любви – в печени. А между тем оба понимания сжились, прониклись взаимно, а развитие общественного сознания поставило и новые цели самоотреченному подвигу в служении идее, народу, обществу.

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

Чем объяснить и этот спрос, и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогические явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом язы-

ке, и не только в оборотах, но и в образах, свершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает для нового употребления: увлечение народной и средневековой поэзией со времени Гердера и романтиков свидетельствует о таком перебое вкусов. Не говорю о более или менее близкой к нам современности, которую мы уже начинаем ощущать как архаическую, но мы не сочтем поэтичным гомеровское сравнение героя с ослом, врагов, нападающих на него, с досадливыми мухами, тогда как иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо, связывающие нас как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. (...)

Подсказывание – это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими... Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, ашперцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врозь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: *почему?*

Ю. Н. ТЫНЯНОВ
 **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ**

Текст печатается по изданию: Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 257–265.

(...) Все твердые статические определения ее (литературы. – *Сост.*) сметаются фактом эволюции. (...)

В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным (т. е. массовым. – *Сост.*) авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть.

То же и со сменою литературных течений: в 30-х – 40-х годах «пушкинский стих» (т. е. не стих Пушкина, а его ходовые элементы) идет к эпигонам, на страницах литературных журналов доходит до необычайной скудости, вульгаризируется (бар. Розен, В. Щастный, А. А. Крылов и др.), становится в буквальном смысле слова бульварным стихом эпохи, а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов. (...)

Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи.

Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.

В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду. Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт. «Невозможная», неприемлемая форма Некрасова, его «дурные» стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизированный стих, были новы. Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо вся суть новой конструкции, может быть, в новом использовании старых приемов, в их новом, конструктивном значении, а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении. (...)

(...) Литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т. е. литература есть динамическая речевая конструкция.

Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип.

Своеобразие литературного произведения – в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е. по существу – деформации) материала. Каждое произведение – это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает.

При этом, само собою, «материал» вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», ибо внеконструктивного материала не существует. Попытки выхода за конструкцию приводят к результатам, подобным результатам потебнианской теории: в точке X (идея), к которой стремится образ, могут сойтись, очевидно, многие образы, и это смешивает в одно самые различные, специфические конструкции. Материал – подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных.

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе ритм, в широком смысле материалом – семантические группы; в прозе им будет – семантическая группировка (сюжет), материалом – ритмические, в широком смысле, элементы слова.

Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в принцип конструкции может входить и известная установка на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на произнесенное слово и т. д.)

Таким образом, тогда как «конструктивный фактор» и «материал» – понятия постоянные для определенных конструкций, «конструктивный принцип» – понятие все время меняющееся, сложное, эволюционирующее. Вся суть «новой формы» в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных – материала.

Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным. (...)

Один из законов динамизма формы – это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала.

Пушкин прибегает, например, в стихах с определенной строфой к белым местам. (Не «пропускам», ибо стихи пропускаются в данном случае по конструктивным причинам, а в некоторых случаях белые места сделаны совсем без текста – так, например, в «Евгении Онегине».)

То же и у Анненского, у Маяковского («Про это»).

Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала; семантика – любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор – метр и подчеркнута его роль.

Здесь конструкция дана на нулевом речевом материале. Так широки границы материала в словесном искусстве; допустимы самые глубокие разрывы и расселины – их спаивает конструктивный фактор. Перелеты через материал, нулевой материал только подчеркивают крепость конструктивного фактора.

И вот при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение – конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.

В эпоху разложения центральных, главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип. Большие формы, автоматизируясь, подчеркивают значение малых форм (и наоборот), образ, дающий словесную арабеску, семантический излом, автоматизируясь, проясняет значение мотивированного вещью образа (и наоборот).

Но было бы странно думать, что новое течение, новая смена выходят сразу на свет, как Минерва из головы Юпитера.

Нет, этому важному факту эволюционной смены предшествует сложный процесс.

Прежде всего вырисовывается противоположный конструктивный принцип. Он вырисовывается на основе «случайных» результатов и «случайных» выпадов, ошибок. Так, например, при господстве малой формы (в лирике сонет, катрены и т. д.) таким «случайным» результатом будет любое объединение сонетов, катренов и пр. – в сборник.

Но когда малая форма автоматизуется, этот случайный результат закрепляется – сборник как таковой осознается как конструкция, т. е. возникает большая форма. (...)

И наоборот, одним из «случайных» результатов большой формы будет осознание недоконченности, отрывочности как приема, как метода конструкции, что прямо ведет к малой форме. Но эта «недоконченность», «отрывочность», ясное дело, будет восприниматься как ошибка, как выпад из системы, и только когда сама система автоматизуется, на ее фоне вырисовывается эта ошибка как новый конструктивный принцип.

Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов).

Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть применен на деле, нужны легчайшие условия.

Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой.

Чем «тоньше», чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип.

Такие явления искусство находит в области быта. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт – это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства. Но в тот момент, когда основной, центральный принцип конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом.

И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта.

Приведу пример.

В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем еще недавно была для нас, – исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу. Они многое заимствовали из литературного прозаического стиля, но были далеки от литературы, это были записки, расписки, прошения, дружеские уведомления и т. д.

Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается; интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду.

Ода – главенствующий жанр – начинает спадать в область «шинельных стихов», т. е. стихов, подносимых «шинельными» просителями, – в быт. Конструктивный принцип нового течения нащупывается диалектически.

Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова. Образ Ломоносова строился по принципу перенесения вещи на «неприличное», не подобающее ей место; принцип «сопряжения далековатых идей» узаконил соединение далеких по значению слов; образ получался как семантический «слом», а не как «картина» (при этом выдвигался на передний план принцип звукового сопряжения слов).

Эмоция («грандиозная») то нарастала, то упала (предусматривались «отдыхи», «слабости», более бледные места).

В связи с этим – аллегоризм и антипсихологизм высокой литературы XVIII века.

Ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность – в соединении слов «высоких» и «низких», оды – с комическими элементами сатирического стиха.

Разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня. Образ – семантический слом, автоматизуясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации.

Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям идет психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых.

Но для их приложения нужны самые прозрачные, самые податливые явления, и они найдены – в быте.

Салоны, разговоры «милых женщин», альбомы культивируют малую форму «безделки»: «песни», катрены, рондо, акростихи, шарады, буриме и игры превращаются в важное литературное явление.

И наконец – письмо.

Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали

ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к «Письмам русского путешественника», где путевое письмо стало жанром. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. (...)

Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом. (...)

В. Б. ШКЛОВСКИЙ
 ИСКУССТВО КАК ПРИЁМ

Текст печатается по изданию: Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 10–25.

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

Но определение: «искусство – мышление образами», а значит... искусство есть создатель символов прежде всего, – это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи» есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы – «ничьи», «божьи». Чем больше

уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

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

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. А. Погдин приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: l, m, d, S, s, b.

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

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует

то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.*

Жизнь поэтического (художественного) произведения – от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему... (...)

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней.

Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. - Толстой... (...)

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Толстой так остраняет понятие сечения: «<...> людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий прием причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечи или какое-либо другое место тела, сжимать в тиски руки или ноги или еще что-нибудь подобное?» Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием. (...)

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

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

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, *создание «виденья» его, а не «узнавания»*. (...)

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

Здесь обычно представление эротического объекта как чего-то, в первый раз виденного. (...)

Но остранение не только прием эротической загадки – эвфемизма, оно – основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание: «Тон да тотонок?» (пол и потолок) или – «Слон да кондрик?» (заслон и конник).

Остранением являются и эротические образы – не-загадки; например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п.

В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе – мотиве эротической прозы, в которой медведь и другие животные (или черт: другая мотивировка неузнавания) не узнают человека. (...)

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

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, уди-

вительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного... Таким образом, язык поэзии – язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

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

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

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнял с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников. (...)

Т. С. ЭЛИОТ

ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

Текст печатается по изданию: Элиот, Т. С. Назначение поэзии / Т. С. Элиот. – Киев: AirLand, 1996. – С. 157–166.

Английские литераторы редко поминают о традиции, они лишь время от времени сожалеют об ее отсутствии. Мы не

пользуемся ни понятием «традиция», ни другим – «традиции»; в лучшем случае мы прибегаем к этому слову, чтобы сказать: поэт имярек «традиционен». В высказывании, не несущем осудительного смысла, слово это, кажется, встретишь не часто. Впрочем, и в таких высказываниях положительный оттенок расплывчат, и понимать их следует так, что данное произведение хорошо, поскольку оно является добротной археологической реконструкцией. Навряд ли слово «традиция» усладит английский слух, если нет в нем этой для всех удобной отсылки к успокоительной науке археологии. (...)

(...) Обычная наша склонность, воздавая хвалу поэту, главным образом отмечать то, чем он не похож на кого-нибудь другого. Эти стороны его творчества и произведения, в наибольшей мере их выражающие, мы тщимся выдать за индивидуальность нашего автора, за его особую сущность. Нам доставляет удовольствие уяснять отличие этого поэта от предшественников, и уж особенно – от близких предшественников; мы стараемся отыскать нечто такое, что возможно выделить из общего ряда, и этим мы желаем насладиться. А ведь если бы мы восприняли его произведение без подобной предвзятости, нам стало бы ясно, что не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается там, где всего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора. Причем я веду речь не о произведениях, созданных в годы писательского отрочества, когда так легко поддаться различным книжным впечатлениям, а о тех, что созданы в годы полной творческой зрелости.

Если бы единственной формой традиции, этого движения по цепочке, было следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому, такой «традиции», вне сомнения, нужно было бы противодействовать. Немало перевидали мы этих мелких потоков, чей след быстро теряется в песке, новизна лучше подражания. Но традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно лишь путем серьезных усилий. Она прежде всего предполагает чувство истории, можно сказать, почти незаменимое для каждого, кто желал бы остаться поэтом и после того, как ему исполнится двадцать пять лет; а чувство истории в свою очередь предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы,

от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует одновременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно дает писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности.

Нет поэта, нет художника – какому бы искусству он ни служил, – чьи произведения раскрыли бы весь свой смысл, рассмотренные сами по себе. Значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов. О нем нельзя судить изолированно; нужно – для контраста и для сравнения – судить о нем, сравнивая его с ушедшими. Для меня это принцип не только истории литературы, но и художественной критики. Та связь, которой подчиняется и которую длит поэт, не односторонняя связь; когда создано новое художественное произведение, это событие одновременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним. Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым; это и есть гармония старого и нового. Тому, кто признает эту мысль об упорядоченности и соразмерности литературы Европы, английской литературы, не покажется нелепым и предположение, что прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого. А поэт, осознавший это, осознает и всю меру трудностей, перед ним возникающих, и меру своей ответственности. (...)

Теперь постараемся уточнить, как соотносится творчество современного поэта с прошлым. Далее скажем, что он не должен воспринимать прошлое как аморфную массу, как безликую целостность. Однако он не вправе и воспринимать его в соответствии со своими личными пристрастиями, которые распространяются на каких-нибудь два-три образца. Не вправе мы ограничивать свое восприятие прошлого и каким-то одним, наиболее близким периодом... Поэту необходимо очень четко пред-

ставлять себе главное русло, которое, однако, не всегда самое заметное, не всегда получившее наибольшее признание. Художнику необходимо ясно осознать ту аксиому, что искусство не становится лучше с течением времени, однако его материал никогда не остается совершенно тем, что прежде. Ему необходимо уяснить, что сознание Европы – сознание собственной его страны, – сознание, которое со временем ему откроется во всей своей важности, что оно значительней, чем индивидуальное сознание его самого; это сознание меняющееся, а в ходе такого изменения ничто не оставляется на обочине как лишнее и ненужное, ничто не становится обветшалым, будь то Шекспир, или Гомер, или наскальные рисунки первобытных художников в пещере Мадлен. Ему необходимо запомнить, что подобное развитие – или же обогащение и уж несомненно усложнение – отнюдь не является, с точки зрения художника, неким усовершенствованием. (...)

(...) Поэт должен вырабатывать и развивать в себе осознанное чувство прошлого и обогащать его на протяжении всего своего творчества.

И тогда постепенно он отказывается от самого себя, каков он в данную минуту, жертвуя этим во имя чего-то более значимого. Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности.

Остается дать определение этому процессу деперсонализации и охарактеризовать, как он связан с чувством традиции. Деперсонализация и позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке. Поэтому справедлива аналогия, которая мне кажется поучительной: вспомните, что происходит, когда кусочек тщательно очищенной платины помещают в колбу, содержащую кислород и двуокись серы. (...)

Я пытался указать на важность связи между стихотворением того или иного поэта и стихами других поэтов и предложил понимание поэзии как живой целостности всего поэтического, что было создано во все времена. Другая сторона этой безличной теории поэзии определяется взаимоотношениями между стихотворением и его автором. Путем аналогии я дал понять, что зрелый поэт отличается от незрелого не тем, что более ценит всякие проявления «индивидуальности», и не тем, что этот поэт всегда более интересен и может «сказать больше», а тем, что сознание – это более тонкая и совершенная среда, в которой особые и очень разнообразные стремления легко вступают во всевозможные сочетания.

Я взял свою аналогию из области химического катализа. Когда упомянутые мною газы смешиваются в присутствии очищенной платины, возникает серная кислота. Это происходит лишь в том случае, когда присутствует платина, но полученная кислота не содержит в себе никаких следов платины и сама платина не подвергается никакому воздействию, оставаясь инертной, нейтральной и не изменяющейся. Сознание поэта – та же платиновая пластина. Оно может частично или полностью определяться его опытом как обычной личности, однако, чем совершеннее художник, тем строже разделены в нем человек, живущий и страдающий, подобно остальным, и сознание, которое творит; тем искуснее сознание будет усваивать и претворять переживания, являющиеся для него материалом. (...)

... Поэт не выражает некую «личность», но служит своего рода медиумом, являясь лишь средой, а не индивидуальностью, в которой впечатления и опыт реальной жизни сочетаются в причудливых и неожиданных комбинациях. Такие впечатления и такой опыт, для личности в ее обычном бытии очень важные, могут никак не отразиться в поэзии, а тот опыт, который становится важен в поэзии, может играть лишь самую ничтожную роль в обыденной жизни поэта как индивидуальности. (...)

Поэт примечателен и интересен отнюдь не личными своими эмоциями, вызванными частными событиями его жизни. Такие эмоции могут быть простоватыми, грубыми, плоскими. Эмоции, выраженные в его поэзии, вещь очень сложная, только это совсем не то же самое, что сложность или необычность жизненных эмоций у людей определенного типа. Поэзии подчас присуще эксцентрическое и ошибочное стремление отыскать и выразить какие-то необычные человеческие эмоции; подобное искание новизны на ложных путях увенчивается лишь открытием разного рода отклонений от нормы. Дело поэта не обнаруживать новые эмоции, но передавать самые обычные, претворяя их в поэзию и при этом выражая переживания, вовсе не свойственные данной эмоции в действительной жизни. И то, чего не испытал он сам, доступно ему ничуть не меньше, чем очень хорошо известное из непосредственного опыта. (...)

Есть немало людей, ценящих в стихах искренность выраженного чувства, и гораздо меньше таких, кто способен подметить чисто стиховые достоинства. Но лишь очень редко умеют выделять стихи, несущие в себе некоторую значительную эмо-

цию, чье бытие заключено в самом стихотворении, а не в частной истории его автора. Эмоции, выраженные искусством, безличны. А достичь этой безличности поэт не может, если полностью не подчинит самого себя создаваемому им произведению. И он навряд ли узнает, чего необходимо достичь в произведении, если живет лишь собственно сегодняшним, а не сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить.

Вопросы и задания

1. Какими факторами, по мнению А. Н. Веселовского, определяются особенности литературного развития?
2. Какова, по мнению Ю. Н. Тынянова, роль внехудожественных словесных жанров в литературной эволюции?
3. Какой смысл вкладывает В. Б. Шкловский в понятие острашения и какова роль этого приема, с его точки зрения, в истории литературного развития?
4. Каково, с точки зрения Т. С. Элиота, соотношение традиций и новаторства в литературном процессе?

ЭВОЛЮЦИОННОЕ И РЕВОЛЮЦИОННОЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ



Д. С. ЛИХАЧЁВ

 РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X–XVII ВЕКОВ

Текст печатается по изданию: Лихачев, Д. С. Избранные работы: в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 1. – С. 202–212.

«Стиль эпохи», единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эстетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со «стилем эпохи». Именно в периоды господства единого стиля легкость художественного восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилиобразующих принципов, условных форм и канонов. И наоборот. (...)

Красота является как новое в пределах старого. Абсолютно новое «не узнается». И соотношение нового и старого все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отстывает и уменьшается. Но абсолютно новое не может все же существовать: оно не узнается. Чем примитивнее эстетическое сознание, тем для него больше нужно старого, чтобы воспринимать новое. Поэтому так велика доля традиционного в народном искусстве нового времени и в искусстве средневековья. При этом в народном и средневековом искусстве развивается потребность не только в традиционном, но и в восприятии всего окружающего в едином стилистическом ключе. Постепенно доля нового увеличивается в искусстве, становится возможным восприятие произведений искусства, созданных в различном стилистическом ключе. Отходит в прошлое возможность «стиля эпохи», потом становится возможным сосуществование нескольких стилей в одну и ту же эпоху, возникают индивидуальные авторские стили. (...)

Великие стили – романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм – обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей и излишней схематизации историко-культурного процесса. (...)

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно – от простого стиля к сложному и резко – от сложного стиля к простому.

Это и понятно: переход от одного стиля к другому – это переход от одной замкнутой и цельной системы к другой. В системе может быть внутреннее движение, но это движение легче совершается как усложнение стиля, как его постепенное «окаменение» (термин А. Н. Веселовского), как его постепенное измельчение, чем как переход от чего-то омертвевшего и отжившего к живому. Для того, чтобы на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю пришел молодой и простой стиль, необходим скачок. (...)

Что же такое усложнение стиля – романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это постепенное рождение нового стиля, противоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии – прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля – появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой поздний «эллинистический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль – готика», «ренессанс – барокко», «классицизм – романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», на «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного или вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с

формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления, до самых противоположных – прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего заката противостоит ренессансу, а с другой – сама отражает некоторые предренессансные явления, как, например, идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других – прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну, и при этом прогрессивную идеологию – идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально выражает классицизм. И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилевые разновидности пестры, и они не представляют идеологического единства, как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний: первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как условное целое, сложнее первичного стиля. «Онтогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс обращается к первичному же стилю – к античности, другой первичный стиль, классицизм, – к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тянется к готике, романтизм – и к барокко, и к готике.

Я схематически набросал лишь основные контуры развития стилей. Надо особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в «дурную бесконеч-

ность» однообразных повторений; постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский, а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность, и силовые линии его дробятся. (...)

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь открыто, явно условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме. Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей – это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью, условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей – готики, барокко, романтизма – в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабевающей силой и далеко не одинаково, – это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других – в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях – наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идей и представлений и совершается импульсами. Искусство движет-

ся ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом. «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный – собранный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, иррациональный в своей основе. Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация. (...)

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV в. (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма и т. д. Отмеченное нами постепенное убыстрение в развитии стилей отражает убыстрение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит при меньших творческих потенциях сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают эту смену как цепь, уходящую в «дурную бесконечность»: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому якобы художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством и в связи с этим необходимость его «остранения» не может быть фактором его творческого развития.

В самом деле, чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей

имеет одни формы, а в новое время – другие. Поверх всех чередований и смен идет общее развитие искусства, его стилистической основы. В этом отличие предложенной «схемы» от предшествующих.

Причины смен пар стилей в следующем. Действительность не выбирает стиль среди существующих (допустим, иезуиты «выбрали» для себя рожденное прогрессивными кругами общества барокко), а создает стиль новый и преобразовывает старый. Два этих процесса – создания стиля и его преобразования – различны по существу и приводят к различным результатам. То, что я называю первичным стилем, – это стиль созданный, а вторичный – это стиль преобразованный.

Эстетически негибкое и мало восприимчивое к новому сознание доклассового общества подчиняет всю человеческую деятельность одному всеобъемлющему стилю. Деятельность человека в доклассовом обществе вся в той или иной мере синкретически связана с эстетическими переживаниями. Смена стилей появляется лишь в классовом обществе и знаменует собой возникновение возможности перестройки эстетического сознания общества, переключения его с одного стиля на другой. На первых порах сменяющие друг друга великие стили охватывают также значительную часть человеческой деятельности: науку, быт, религию и пр. С развитием эстетической восприимчивости эта необходимость для каждой эпохи в единичности стиля («стиля эпохи», «эстетического кода эпохи») постепенно ослабевает. Стиль начинает ограничиваться определенными видами искусств (в романтизме, реализме) и все решительнее развивает индивидуальные стилистические отличия между творцами.

Развитие индивидуальных стилей, начавшееся очень рано в личном искусстве классового общества, постепенно вытесняет необходимость в подчинении всего творчества какому-нибудь одному великому стилю. Это мы видим в реализме. Реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве. Он возможен благодаря гибкости эстетического сознания современного общества, которое может пользоваться разными «эстетическими кодами»... Поверх чередования пар стилей в искусстве происходит общее его развитие, которое связано с ростом эстетической восприимчивости и эстетической свободы, но определяется общим развитием человеческого общества.

Вместе с ростом общественно-эстетического сознания присущая всему художественному творчеству условность из прямолинейной и примитивной и отчасти внеэстетической стано-

вится все более и более сублимированной и эстетически совершенной. Условность не снижается, а становится более органичной и менее заметной. (...)

 **Ю. М. ЛОТМАН**
КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ

Текст печатается по изданию: Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 2000. – С. 17–23, 60–62.

Движение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражения, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность – это осмысленная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва. Предсказуемое развитие на этом фоне представляется значительно менее существенной формой движения.

Непредсказуемость взрывных процессов отнюдь не является единственным путем к новому. Более того, целые сферы культуры могут осуществлять свое движение только в форме постепенных изменений. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу, существуют только в отношении друг к другу. Уничтожение одного полюса привело бы к исчезновению другого.

Все взрывные динамические процессы реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации. Нас не должно вводить в заблуждение то, что в исторической реальности они выступают как враги, стремящиеся к полному уничтожению другого полюса. Подобное уничтожение было бы гибелью для культуры, но, к счастью, оно неосуществимо. Даже когда люди твердо убеждены, что реализуют на практике какую-либо идеальную теорию, практическая сфера включает в себя и противоположные тенденции: они могут принять уродливую форму, но не могут быть уничтожены.

Постепенные процессы обладают мощной силой прогресса. В этом смысле интересно соотношение научных открытий и их технических реализаций. Величайшие научные идеи в определенном смысле сродни искусству: происхождение их подобно взрыву. Техническая реализация новых идей развивается по законам постепенной динамики. Поэтому научные идеи могут быть несвоевременными.

Техника, конечно, тоже знает случаи, когда ее возможности оставались неосознанными (например, использование пороха в

Древнем Китае только в пиротехнике). Однако в целом технике свойственно то, что практические потребности выступают как мощные стимуляторы ее прогресса. Поэтому новое в технике – реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве – осуществление неожиданного. Из этого вытекает и то частное следствие, что в привычном фразеологизме «наука и техника» союз «и» прикрывает собой отнюдь не идеальную гармонию. Он лежит на грани глубокого конфликта. (...)

Заминированное поле с непредсказуемыми местами взрыва и весенняя река, несущая свой мощный, но направленный поток, – таковы два зрительных образа, возникающих в сознании историка, изучающего динамические (взрывные) и постепенные процессы. Взаимная необходимость этих двух структурных тенденций не отменяет, а, напротив, резко выделяет их обоюдную обусловленность. Одна из них не существует без другой. Однако с субъективной точки зрения каждой из них другая представляется препятствием, которое необходимо преодолеть, и врагом, к уничтожению которого следует стремиться.

Так, с точки зрения «взрывной» позиции противоположная представляется воплощением целого комплекса негативных качеств. Крайним примером может быть восприятие постепенцев (термин И. С. Тургенева) нигилистами или либералов – революционерами. Но это же противопоставление можно перевести на язык романтической антитезы «гений и толпа». (...)

(...) Возникает проблема подлинного взрыва и имитации взрыва как формы активизированной структуры. Таково отношение между Печориным и Грушницким, между Лермонтовым и Мартыновым. Так же строится и критика, которой Белинский подвергает Марлинского. Взаимное обвинение, которое предъявляют друг другу люди взрыва и постепенцы, – оригинальничанье и пошлость. Застой, установившийся в русском обществе после разгрома декабристов, в условиях цензурных репрессий, гибели Пушкина, добровольной самоизоляции Баратынского, породил волну мнимого новаторства. Именно те писатели, которые наиболее связаны были с пошлостью вкусов среднего читателя, имитировали бурное новаторство. Пошлость стилизовала себя под оригинальность. Печать такой автомаскировки лежит на поздних фильмах Эйзенштейна. Однако в сложных вторичных моделях обвинители обмениваются шпагами, как Гамлет и Лаэрт, и тогда возникает изощренное:

Быть знаменитым некрасиво.

Пастернак, по сути, развивает пушкинское представление о поэтичности обыденного и в высоком смысле неизменного. Если

отказаться от оценок, то перед нами – две стороны одного процесса, взаимно необходимые и постоянно сменяющие друг друга в единстве динамического развития. Противоречивая сложность исторического процесса последовательно активизирует то ту, то другую форму. В настоящий момент европейская цивилизация (включая Америку и Россию) переживает период генеральной дискредитации самой идеи взрыва. Человечество пережило в XVIII-XX вв. период, который можно описать как реализацию метафоры: социокультурные процессы оказались под влиянием образа взрыва не как философского понятия, а в его вульгарном соотнесении с взрывом пороха, динамита или атомного ядра. Взрыв как явление физики, лишь метафорически переносимое на другие процессы, отождествился для современного человека с идеями разрушения и сделался символом деструктивности. Но если бы в основе наших представлений сегодняшнего дня лежали такие ассоциации, как эпохи великих открытий, Ренессанс или вообще искусство, то понятие взрыва напоминало бы нам скорее такие явления, как рождение нового живого существа или любое другое творческое преобразование структуры жизни.

В литературно-критическом наследии Белинского содержится несколько неожиданная идея, на которую впервые обратил внимание, подвергнув ее историческому анализу, Н. И. Мордовченко. Речь идет о противопоставлении гениев и талантов и, соответственно, литературы и публицистики. Гении – создатели искусства – непредсказуемы в своем творчестве и не поддаются управляющему воздействию критики. Одновременно между гением и читателем – всегда некая (по выражению Пушкина) «недоступная черта». Непонимание читателем гениального творения – не исключение, а норма. Отсюда Белинский делал смелый вывод: гений, работающий для вечности и потомства, может быть не только не понят современниками, но даже бесполезен для них. Его польза таится в исторической перспективе. Но современник нуждается в искусстве, пускай не столь глубоко и не столь долговечном, но способном быть воспринятым читателем сегодня. Эта идея Белинского хорошо интерпретируется в антитезе «взрывных» и «постепенных» процессов. Из нее вытекает еще одна особенность. Для того чтобы быть освоенным современниками, процесс должен иметь постепенный характер, но одновременно современник тянется к недоступным для него моментам взрыва, по крайней мере в искусстве. Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными.

Так создаются Кукольник или Бенедиктов – писатели, занимающие вакантное место гения и являющиеся его имитацией. Такой «доступный гений» радует читателя понятностью своего творчества, а критика – предсказуемостью. Безошибочно указывающий будущие пути такого писателя критик склонен приписывать это своей проницательности. В этом смысле можно истолковать прозу Марлинского в ее антитезе прозе Мериме или Лермонтова как своеобразную ориентацию на уровень читателя. Это тем более любопытно, что романтическая позиция Марлинского ставила его «выше вульгарности» и требовала соединить романтизм со стерновской насмешкой над читателем. Вопрос здесь не может быть сведен к противопоставлению одного художественного направления другому, ибо такая двуступенчатость подлинного взрыва проявляется на разных этапах искусства и свойственна не только искусству. Тот же Белинский, создавая натуральную школу, принципиально трактовал писателей этого направления как беллетристов, создающих искусство, нужное читателю и находящееся на понятном ему уровне. Таким образом, между литературой и беллетристикой – такой же промежуток, как между моментом взрыва и возникающим на его основании новым этапом постепенного развития. (...)

И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие – преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение. На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры, и агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной.

Так, например, агрессивность направления Карамзин – Жуковский в начале XIX в. стимулировала агрессивность и развитие направления Шишков – Катенин – Грибоедов. Победное шествие «антиромантизма» Бальзака – Флобера синхронно сочеталось с расцветом романтизма Гюго.

Пересечение разных структурных организаций становится источником динамики. Художественный текст до тех пор, пока он сохраняет для аудитории активность, представляет собой динамическую систему.

Традиционный структурализм исходил из сформулированного еще русскими формалистами принципа: текст рассматривается как замкнутая, самодостаточная, синхронно организованная система. Она изолирована не только во времени от прошед-

шего и будущего, но и пространственно – от аудитории и всего, что расположено вне ее.

Современный этап структурно-семиотического анализа усложнил эти принципы. Во времени текст воспринимается как своего рода стоп-кадр, искусственно «застопоренный» момент между прошедшим и будущим. Отношение прошедшего и будущего не симметрично. Прошедшее дается в двух его проявлениях: внутренне – как непосредственная память текста, воплощенная в его структуре, ее неизбежной противоречивости, имманентной борьбе со своим внутренним синхронизмом, и внешне – как соотношение с внетекстовой памятью.

Мысленно поместив себя в то «настоящее время», которое реализовано в тексте (например, в данной картине, в момент, когда я на нее смотрю), зритель как бы обращает свой взор в прошлое, которое сходится как конус, упирающийся вершиной в настоящее время. Обращаясь в будущее, аудитория погружается в пучок возможностей, еще не совершивших своего потенциального выбора. Незнание будущего позволяет приписывать значимость всему. Знаменитое чеховское ружье, которое, по указанию самого писателя, появившись в начале пьесы, обязательно должно выстрелить в ее конце, отнюдь не всегда стреляет. Чеховское правило имело смысл лишь в рамках определенного жанра, к тому же отстоявшегося в застывших формах. На самом деле именно незнание того, выстрелит ружье или нет, окажется ли выстрел смертельной раной или же лишь имитирующим ее падением банки, придает моменту сюжетную значимость. (...)

Герой быliny или же человек рыцарской эпохи, «добрый крестьянин» в идиллической литературе XVIII в. – герои стабильных или медленно развивающихся процессов. Движение, в которое они погружены, колеблется между календарной сменой, обрядом и повторяющимися до ритуальности подвигами. В этих условиях герою для того, чтобы быть победителем, не требуется изобретать что-либо новое. Исключительность его ознаменована гигантскими масштабами его роста и силы. Он не нуждается в выдумке, ибо ничего не выдумывает. Однако на этом этапе он еще не получает негативной характеристики. Он не глуп, потому что признак ума или глупости вообще не является отмеченным.

Но вот наступает момент взрыва. Неизменность и повторяемость сменяются непредсказуемостью, век силы заменяется вспышкой хитрости. Мы видели, что герои этих двух типов, поставленные друг перед другом, превращаются во врагов – выразителей борющихся эпох. Но в хронологической последовательности они рисуются как два взаимообусловленных не-

избежных этапа. Последовательность их любопытно прослеживается на судьбах ряда исторических явлений.

Так, например, русская культура второй половины XIX в. развивается под знаком высокой ценности индивидуального начала в человеке. Это особенно заметно благодаря тому, что на уровне самопознания господствует идея народности, и литература под пером Толстого или Достоевского, и политическая борьба, воплотившаяся в народнических движениях, объявляют своим идеалом народ. Народное счастье – цель революционной практики, но при этом народ – это не тот, кто действует, а тот, ради кого действуют. (...) «Жизнь свою за други своя» должен был положить, по замыслу Достоевского, Алеша Карамазов – кончить жизнь на эшафоте за грех другого человека.

Таким образом, идея народности выражалась в индивидуальном герое так же, как она выражалась в разнообразии героических личностей, чьи портреты нарисовал Степняк-Кравчинский. Именно идея разнообразия организует единство этих портретов. Такая структура определялась тем, что эпоха перед взрывом уже освещалась его загорающимся светом. (...)

Но вот взрыв завершился. Революция сменилась застоєм, и идея индивидуальности исчезает, заменяясь идеалом «одинаковости». Так, с середины 1920-х гг. в героической личности выделяется отсутствие индивидуальности, поэтизируется

...рука миллионопалая,
сжатая
в один
громящий кулак.
Единица – вздор,
единица – ноль,
один –
даже если
очень важный –
не подымет
простое
пятивершковое бревно,
тем более
дом пятиэтажный.

Идея безымянного героизма настойчиво повторялась в литературе, воспевающей героизм в негероическую эпоху, от песни красной кавалерии:

Мы безымянные герои все,
И вся-то наша жизнь есть борьба, –

до стихотворения Пастернака времен Отечественной войны:

Безымянные герои
Осажденных городов,
Я вас в сердце сердца скрою,
Ваша доблесть выше слов.

Интересно, что ни Пастернак, ни его читатели тех лет не чувствовали в этом тексте диссонанса: «скрою в сердце сердца» – цитата из речи Гамлета, где герой Шекспира создает идеал благородной личности: именно ее, личность, Гамлет собирается скрыть в глубины сердца. В стихотворении Пастернака это место отводилось безымянной безличности. Можно, однако, заметить, что возникший после первой мировой войны ритуал поклонения могиле Неизвестного солдата тоже рожден негероической эпохой. Сравним надписи на могилах, противостоящие идее анонимности подвига, даже когда имена погибших остаются неизвестными. Таковы парижская надпись на могиле героев революции 1830-го г. («Вы погибли так быстро, что Отечество не успело запомнить Ваши имена»), слова, принадлежащие перу Ольги Бергольц: «Никто не забыт и ничто не забыто» – или памятные ленты на могилах еврейских детей в Праге, где приведен полный список имен всех жертв.

Героическая личность, чье имя вписывается на страницы истории, и безымянный типовой герой воплощают два сменяющих друг друга типа исторического развития. (...)

Вопросы и задания

1. Какими причинами, по мнению Д. С. Лихачева, объясняется смена эволюционных процессов литературного развития революционными?
2. Какое содержание вкладывает Ю. М. Лотман в понятие «культурный взрыв» и как оно корреспондирует с точкой зрения Д. С. Лихачева?

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРЫ



 **А.-Л. Ж. де СТАЛЬ**
О ЛИТЕРАТУРЕ В ЕЁ СВЯЗИ С ОБЩЕСТВЕННЫМИ
УСТАНОВЛЕНИЯМИ

Текст печатается по изданию: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – С. 374–378.

В истории насчитывается более десяти веков, в течение которых, по довольно распространенному мнению, человеческая мысль не развивалась. То, что мы знаем о столь длительном периоде времени, о таком значительном количестве лет, в течение которых великое дело усовершенствования человеческого рода, казалось бы, остановилось, было бы мощным доводом против теории прогресса просвещения; однако этот довод, который стал бы решающим, будучи обоснован, можно легко опровергнуть. Я не думаю, что развитие человеческого рода шло вспять в это время, я полагаю, напротив, что гигантские шаги были сделаны на протяжении этих 10 столетий и в распространении просвещения, и в развитии нашего интеллекта (...)

Христианская религия овладела народами Севера, воспользовавшись их расположением к меланхолии, склонностью к темным образам, непрерывным и глубоким культом памяти и загробной жизни. Ни в основе, ни в установлениях язычества не было ничего, что могло бы дать ему власть над такими людьми. Заповеди христианской религии, пылкость ее первых адептов благоприятствовали страстной грусти жителей туманного края и давали ей направление, некоторые их добродетели – правдивость, целомудрие, верность слову – были освящены божественными заповедями. (...)

Народы Юга, склонные к восторженности, с легкостью предались созерцательной жизни, которая соответствовала их климату и вкусам; они первыми с воодушевлением приняли институт монашества. Умерщвление плоти, самоистязания были немедленно восприняты народом, который от пресыщенного сластолюбия бросился к крайностям соблюдения религиозных правил. В этих пылких умах, таких легковверных и фанатических, развились все те суеверия и заблуждения, которые нанесли ущерб разуму. Религия была им менее полезна, чем народам Севера, так как южане были

гораздо более испорчены, а легче просветить невежественный народ, чем вывести из упадка народ развращенный. Но все же христианство воскресило в некоторых людях, живших без цели и без устоев, нравственные принципы... (...)

На мой взгляд, существуют две литературы, совершенно различные, литература, появившаяся на Юге, и литература, возникшая на Севере; та, которая началась с Гомера, и та, которая родилась из песен Оссиана. Греческая, римская, итальянская, испанская и французская литература эпохи Людовика XIV образуют литературу, которую я назову южной. Английские и немецкие произведения, несколько датских и шведских сочинений должны быть отнесены к литературе Севера, начало которой положили шотландские барды, исландские саги и скандинавская поэзия. (...)


Климат, конечно, является одной из основных причин тех различий, которые существуют между образами, близкими Северу, и образами, которые нравятся на Юге. В мечтах поэтов могут родиться самые необычайные картины, но привычные впечатления обязательно находят отражение во всем, что мы пишем. Стараться не помнить об этих впечатлениях значило бы утратить самое большое преимущество, которое состоит в описании того, что мы сами испытали. Поэты Юга беспрестанно связывают все свои переживания с образами прохлады, густых лесов, прозрачных ручейков. Даже радости любви они изображают не иначе, как используя образ благодатной тени, которая должна скрыть их от палящего зноя. Столь яркая природа, окружающая их, побуждает скорее к деятельности, чем к размышлениям. Мне кажется ошибочным утверждение, что страсти были сильнее на Юге, чем на Севере. На Юге видна большая широта интересов, но там меньше сосредоточенности на какой-нибудь одной мысли, а ведь именно постоянство рождает необычайные страсть и волю.

Жителей Севера меньше занимают удовольствия, чем страдание, и их воображение от этого лишь богаче. Зрелище природы сильно впечатляет их, это впечатление подобно самой природе тех краев, всегда сумрачных и туманных. Конечно, в различных жизненных обстоятельствах эта склонность к меланхолии может быть разной, но именно в ней проявляется национальный дух. (...)

Поэзия Севера редко аллегорична, она никогда не воздействует на воображение посредством местных суеверий. Рассудочный энтузиазм, чистый восторг могут одинаково прийти по нраву всем народам, это подлинный дух поэзии, который

чувствуют все сердца, но дар выражения которого принадлежит гению. Этот дух рождает возвышенные грезы, которые влекут к природе и уединению, он часто настраивает на мысли о религии и <очевидно> побуждает своих избранников к доблестному самоотречению и вдохновляет их на высокие мысли. (...)

О. М. СОМОВ

 **О РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ**

Текст печатается по изданию: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 553–562.

Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни. В каждом писателе, особенно в стихотворце, как бы невольно пробиваются черты народные. Таким образом почти можно угадать сочинение немца, англичанина или француза, хотя бы в переводе, хотя бы даже переводчик скрыл имя автора и утаил, с какого языка предложено сочинение. Немец почти обыкновенно живет вдали от больших городов, часто в тишине сел; он с молодых ногтей получает наклонность к уединению и мечтательности, которые необходимо влекут его к рассматриванию природы и к обращению с самим собою, все сношения его с светом ограничиваются малым, тесным кругом родных и друзей. Отсего в сочинениях своих он лучше всего описывает прелести природы, тишину полей, мирную жизнь сельскую или изображает собственные чувства, старается передать едва приметные оттенки разных ощущений, волновавших его безмятежное сердце. На свет и людей он смотрит как бы сквозь увеличительное стекло, и если они составляют предмет его картин, то он почти всегда представляет их в исполинском, часто устрашающем виде. Англичанин, ежедневный зритель разнообразных свойств нравственных, которые столь резкими чертами отличают друг от друга его единоземцев, с особенным искусством списывает характеры: он вглядывается, так сказать, в душу людей и оттуда выводит наружу страсти, показывает их на лице, в движениях и в делах. Родясь под небом пасмурным и туманным, он впитывает с воздухом и унылость и задумчивость; окруженный морем и огражденный грозными скалами, он хочет передать другим впечатления, рожденные в душе его дикими красотами природы. Француз, едва поднявшись на ноги, брошен был в шумный свет; в сей, можно сказать, *уличной* жизни он рано привык таить свои чувства под маскою приличий; все отличительные черты нравственные в нем изгладились от бес-

престанного трения в обществе. То же видит он и в других своих единоземцах: редко-редко встречается ему что-нибудь необыкновенное в мире нравственном, и это необыкновенное действует на его воображение так, как уродливость физическая на чувства внешние, то есть кажется ему смешным... Заметим, что едва ли почти не все писатели французские были жители столицы, что прекрасный климат, светлое небо и природа, обильная своими дарами, чуть ими замечаются, потому ли, что они слишком к ним привыкли, или, что им пристально глядеть на них некогда. Отсега немногие из писателей французских умели хорошо изображать природу и по большей части говорили о ней так равнодушно, как мы обыкновенно говорим о хорошей и дурной погоде. Но взамен того французы мастерски описывают общество, или, как они называют, *свет* (*le monde*), ибо рассматривали его со всех сторон, а лица только с теми хорошими или дурными свойствами, приличиями или странностями, которые он им дает. В их картинах много прекрасных групп, но мало сходных, разительных портретов.

Часто я слышал суждения, что в России не может быть поэзии народной, что мы начали писать слишком поздно, когда уже все уделы Парнаса были заняты; что природа нашего отечества ровна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран, и потому наша природа не одушевляет поэтов... Несправедливость сего мнения хотя сама собою опровергается, когда мы посмотрим вокруг себя и заглянем в старинную русскую, но есть люди, которые на все требуют возражений и доказательств. В угодность им я приведу здесь некоторые.

Новость поэзии, качества, отличающие ее от стихотворства других племен, состоят не в названиях родов ее, но в духе языка, в способе выражения, в свежести мыслей, в нравах, наклонностях и обычаях народа, в свойствах предметов окружающих и более действующих на воображение. Докажите мне, что русские не одарены живым, пламенным воображением, уверьте меня, что в нравах наших нет никакой отмены от других народов, что у нас нет, можно сказать, *своих* добродетелей и пороков, что язык русский весь вылит в формы чужеземные, — и тогда я соглашусь, что у нас нет и не будет своей народной поэзии.

Но как же мы смешаем в общих свойствах всех народов эту твердость духа, презирающую все опасности и самую смерть? Это безропотное повиновение властям законным и нетерпение ига чуждого? Это радушное гостеприимство русских, прославленное даже иноплеменниками?.. Есть кроме сего многие не

столь величественные черты отличия в нашем народе, есть многие и недостатки... (...)

Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданиями и мифологиями, как Россия. Поэт может в ней с роскошью выбирать то, что ему нравится, и отметить, что не нравится... Мы имеем две довольно ясные и с которыми писатели нас ознакомили: мифологию древних славян и мифологию скандинавскую, кроме сего, сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. Итак, поэты русские, не выходя за пределы своей родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока, от образованного ума и вкуса европейцев к грубым и непритворным нравам народов звероловных и кочующих; от физиономии людей светских к облику какого-нибудь племени полудикого, запечатленного одною общою чертою отличия.

Упреки, делаемые природе, и того неосновательнее. Где же она разнообразнее, как не в России? Несколько зон опоясывают ее пространство, несколько климатов являются в ней, изменяя постепенно вид земли с ее произведениями... Какая из новых стран заключает в себе столько богатств поэтических? Здесь воспоминания юга и предания севера объемлются между собою; природа и человек, прошедшее и настоящее говорят поэту: *выбирай и твори!* (...)

Летописи наши и великий труд славного историографа знакомят нас с событиями старины русской и служат громким ответом тем, которые жалуются на недостаток преданий исторических. Россия до Владимира и при сем князе, во времена удельных княжений, под игом татар, при Иоаннах, в годину междуцарствия и при вступлении на престол династии Романовых заключает в себе по крайней мере столько же богатых предметов, сколько смутные века старобытной Англии или Франции. Предметы сии совсем в другом роде: тем лучше, тем больше в них новости и, следовательно, прелести поэтической. (...)

Все это показывает богатство пособий, возраят мне, но не составляет еще поэзии народной. Согласен; но когда пособия сии существуют, тогда гений может выбирать из них то, что согласно с его влечением, собирать в одно разбросанные черты и создать прекрасное целое. Он может более: может в свойствах и звуках языка, в духе народном, в воображении своих единоплеменцев найти новое, никем не замеченное; дать вид и осязаемость словам и понятиям, влить огонь и чувство в предметы

неодушевленные, сообщить занимательность тем из них, кои дотоле не привлекли нашего внимания. (...)

Может ли поэзия сделаться народною, когда в ней мы отдаляемся от нравов, понятий и образа мыслей наших единосемцев? Лучшие строфы поэмы Тассовой поются в Италии гондольщиками; испанцы и португальцы всякого звания вытверживают многие стихи Кальдерона и Камоэнса; простой народ в Англии любит Шекспира и восхищается им; стихотворения Гёте и Бюргера отзываются во всех концах Германии. Но трагедии Корнеля и Расина почти неизвестны в народе французском; только жители столицы или люди, получившие образование, восхищаются ими. Причина ясна: они не в духе народа; имена героев ему чужды, отдалены веками, а характеры их, будучи основаны на некоторых условных приличиях, выходят за сферу понятий человека простого, необразованного. Самый язык их, язык двора и высших сословий, едва ли понятен для народа. (...)

...Намерение мое было показать, что народу русскому, славному воинскими и гражданскими добродетелями, грозному силою и великодушному в победах, населяющему царство обширнейшее в мире, богатое природою и воспоминаниями, — необходимо иметь *свою народную поэзию, неподражательную и не зависимую от преданий чуждых*. Герои русские утвердили славу отчизны на полях брани, мужи твердого духа ознаменовали ее летописи доблестями гражданскими; пусть же певцы русские станут на чреде великих певцов древности и времен позднейших незаимствованными новыми красотоми поэзии. Пусть в их песнях высоких отсвечиваются, как в чистом потоке, дух народа и свойства языка богатого и великолепного, способного в самых звуках передавать и громы победные, и борение стихии, и пылкие порывы страстей необузданных, и молчаливое томление любви безнадежной, и клики радости, и унылые отзвуки скорби.

А. С. ПУШКИН

О НАРОДНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Текст печатается по изданию: Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. — М.: Худож. лит., 1976. — Т. 6. — С. 237–238.

С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения.

Но мудрено отъять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и проч. – достоинства большой народности. Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских ле. Ариосто воспеваает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии Расина взяты им из древней истории.

Мудрено, однако же, у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности. Напротив того, *что есть народного в «Россиаде» и в «Петриаде» кроме имен*, как справедливо заметил кн. Вяземский. *Что есть народного в Ксении*, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?

Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками, – для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Всё это носит, однако ж, печать народности.

Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу.

Н. В. ГОГОЛЬ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПУШКИНЕ

Текст печатается по изданию: Гоголь, Н. В. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда, 1968. – Т.4. – С. 27–31.

При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский чело-

век в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла.


Самая его жизнь совершенно русская. Тот же разгул и раздолье, к которому иногда позабывшись стремится русский и которое всегда нравится свежей русской молодежи, отразились на его первобытных годах вступления в свет. Судьба как нарочно забросила его туда, где границы России отличаются резкою, величавою характерностью; где гладкая неизмеримость России перерывается подоблачными горами и обвеивается югом... Его пленила вольная поэтическая жизнь дерзких горцев, их схватки, их быстрые, неотразимые набеги; и с этих пор кисть его приобрела тот широкий размах, ту быстроту и смелость, которая так дивила и поражала только что начинавшую читать Россию. Рисует ли он боевую схватку чеченца с козаком – слог его молния; он так же блещет, как сверкающие сабли, и летит быстрее самой битвы. Он один только певец Кавказа: он влюблен в него всею душою и чувствами; он проникнут и напитан его чудными окрестностями, южным небом, долинами прекрасной Грузии и великолепными крымскими ночами и садами. Может быть, оттого и в своих творениях он жарче и пламеннее там, где душа его коснулась юга. На них он невольно означил всю силу свою, и оттого произведения его, напитанные Кавказом, волею черкесской жизни и ночами Крыма, имели чудную, магическую силу: им изумлялись даже те, которые не имели столько вкуса и развития душевных способностей, чтобы быть в силах понимать его. (...)

Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами. (...)

Но последние его поэмы, писанные им в то время, когда Кавказ скрылся от него со всем своим грозным величием и державно возносящеюся из-за облак вершиною, и он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом, – его поэмы уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью, какими дышит у него все, где ни являются Эльбрус, горцы, Крым и Грузия.

Явление это, кажется, не так трудно разрешить: будучи поражены смелостью его кисти и волшебством картин, все читатели его, образованные и необразованные, требовали наперерыв, чтобы отечественные и исторические происшествия сделались предметом его поэзии, позабывая, что нельзя теми же красками, которыми рисуются горы Кавказа и его вольные обитатели, изобразить более спокойный и гораздо менее исполненный страстей быт русский. (...) Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судья и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но тот и другой, они оба – явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочесть необыкновенному обыкновенное есть больше ничего, кроме нерасчет поэта – нерасчет перед его многочисленною публикою, а не перед собою. Он ничуть не теряет своего достоинства, даже, может быть, еще более приобретает его, но только в глазах немногих истинных ценителей... Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух. Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина... (...)

Г. Д. ГАЧЕВ

 **НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ МИРА**

Текст печатается по изданию: Гачев, Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. – М.: Изд. гр. «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 11–28.

(...) 2. ...В оркестре мировой культуры каждая национальная целостность дорога всем другим и своим уникальным тембром, и гармонией со всеми.

3. Каждый народ видит Единое устройство Бытия (интернациональное) в особой проекции, которую я называю «национальным образом мира». Это – вариант инварианта (единой мировой цивилизации, единого исторического процесса).

4. Всякая национальная целостность есть Космо-Психологос, то есть единство национальной природы, склада психики и мышления.

5. Природа каждой страны есть текст, исполнена смыслов, сокрытых в Матери-и. Народ = супруг При-родины (Природы + + Родины). В ходе труда за время Истории он разгадывает зов и завет Природы и создает Культуру, которая есть чадородие их семейной жизни.

6. Природа и Культура находятся в диалоге: и в тождестве, и в дополнительности; Общество и История призваны восполнить то, чего не даровано стране от природы. С этой точки зрения национальное – и позади и впереди и Пушкин более разветвленно и совершенно русский, чем князь Игорь.

7. Национальное (как и этнос, и язык) подвержено социальным, классовым дифференциям, растяжениям и расколам («две культуры в каждой национальной культуре»). (...)

8. Национальный образ мира сказывается в пантеонах, космогониях, просвечивает в наборе основных архетипов-символов в искусстве. (...)

О национальных «особенностях», о национальном «своеобразии» давно и много мыслилось во человечестве. Для первобытных народов «люди» – это их племя, остальные же племена – это «нелюди», «природа». Человек, с одной стороны, отличает себя от природы, животных, а с другой – от себе подобных. У других – «все не как у людей». Для эллинов остальные народы – «варвары». «Немец» = «немой», «не мы» тут слышится. «Мы» – всегда ближайшая мерка и эталон «человека» вообще. (...)

И человечество – целостность, и народ – целостность. Каждый видит всю Вселенную, материальные и духовные в ней явления, но в особом аспекте, повороте. Возникает спектр национальных пониманий мира и представлений о «человеке вообще». Логика, философия исходят из точки О и дедуцируют части Единого Целого, «атрибуты» «субстанции». Но эта точка О нам не дана. Она невольно сдвигается и сливается у каждого народа со своим центром. Уразумение этого факта и было для меня исходным – я наткнулся на проблему **национальных логик**: что даже великая немецкая классическая философия, претендующая на универсальность мирообъяснения, локальна и носит отпечаток германского образа мира. (...)

И тут стало ясно, что нельзя понять национальные отличия в линейном ряду: сравнивая поэзию – с поэзией, язык – с языком. Наблюдения отличий добываются, но каждый раз встает вопрос: «ну и что из того?», «а смысл-то каков тут?». И вот когда о смысле наблюденного встает вопрос, то уж никуда не деться, один путь: на выход к целостности национальной Вселенной. Ибо от нее свечение в каждой детали: в позе, в жесте при «да» или «нет», в космогонической гипотезе, в музыке, в изображении времен года в поэзии... (...)

Когда в науке исследуются национальные особенности чего-то одного – например, славянского романтизма в литературе, – всегда совершается выход к не-литературе: привлекаются обычаи старины, психики, картины природы: горы, леса, степи... – отсюда черпают материал для «особенностей». Но такие частичные соображения раздражают случайностью утверждений, необязательностью. Ум ищет, домогается до первоисточника. И он – в национальной целостности, которую составляют: природа, этнос, язык, история, быт и т. д. Ее надо понять как особую систему взаимоотношений элементов. Элементы бывают разные, а если сходные с другими народами, то все равно выступают в особых сочетаниях. (...)

Каждая деталь национальной целостности соотнесена с другой, далекой, и они объясняют друг друга. (...)

Например, чтобы понять Эрос и Психею, любовные сюжеты в русской литературе, к русскому Космосу подобен привод: «Здесь, где так вяло свод небесный//На землю тощую глядит...» – вертикальный Эрос между Небом и Землей тут ослаблен, зато усилены горизонтальные напряжения (простор, пути-дороги, разлуки). Целостность России слагается в ходе исторического диалога (или полилога) действующих в ней сил: Мать – сыра земля (таков тут тип матерински-женского начала) имеет на арене своего тела, протяженного во Времени и Пространстве, поединок двух главных сил, ее любящих: Народ-СВЕТЕР (Свет + Ветер – *мой неологизм*), шальной, удалой возлюбленный, привольный дух Востока; и Кесарь – Государство, строй, порядок, форма – принцип Запада. Меж ними и распялена душа (Психея) русской женщины. Онегин и Гремин – при Татьяне, Обломов и Штольц – при Ольге, Вронский и Каренин – при Анне и т. д. Но более полный вариант являет, так сказать, «комплекс Марии» из «Гавриилиады»: чтобы в трех ипостасях выступало мужское начало: «лукавый», «архангел» и «Бог», то есть демонское, человеческое и ангельское. Таковы при Настасье Филипповне: Рогожин, Ганя Иволгин и князь Мышкин. Да еще кеса-

рево начало – Тоцкий (высокий сановник). При Грушеньке: демонски-хтонический, inferнальный Федор Павлович, человеческий Митя, ангельский Алеша – главные. А на втором плане – как в музыке «втора» и тень – несколько пародийно-комические: байронический поляк первой любви (передразнивается демонское начало им), порядочный купец Самсонов, содержащий ее ныне (кесарево, «в законе»), и мелкая умненькая человечинка всякая, вроде рассудочного Ракитина (передразнивающего Разум Ивана). В русской литературе восхитительно расцвела поэзия НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЙ ЛЮБВИ: «в разлуке есть высокое значенье», – разводя влюбленных в разные точки русского пространства-времени, она препоясывает космос России путями-дорогами любовных тяготений и создает животворящее силовое поле русской Психеи, русской душевности. Отсюда и провоцирующее: притягательно-отталкивающее держание русской женщины в любви... Тут жертвоприношение не только русскому Космосу, но Вселенности русского бытия, включая и будущее, и Культуру. (...)

В повести Чингиза Айтматова «Прощай, Гульсары!» герой вспоминает, как «раскулачили» юрту и предложили взамен брезентовую палатку... «Но что это за жилье? Ни встать, ни сесть, ни огня развести. Летом невозможная жарница, зимой собаку не удержишь от холода. Ни тебе вещи расставить, ни кухню устроить, ни убрать покрасивей. А гости появятся – не знаешь, куда их приткнуть».

– Нет-нет! – отказывалась Джайдар. – Как хочешь, а в палатку я жить не пойду. Палатка для бессемейных разве, и то на время, а мы с семьей, у нас дети. Купать их надо, воспитывать, нет, не пойду».

Тут полный дан анализ юрты как явления Культуры и в хозяйственно-экономическом («а потом оказалось, что отгонное животноводство невысказано без юрт»), и в семейно-бытовом (как очаг), и в нравственном аспектах (детей воспитывать). «Как он мог не видеть в юрте удивительное изобретение своего народа, где каждая мельчайшая деталь была точно выверена вековым опытом поколений?» Брезентовая ж палатка – элемент другой культуры, не на этот космос рассчитанный.

Ведь что есть Культура? Это – совершенство в своем роде. Янки при дворе короля Артура бескультурен, как и Ахиллес в эпоху пороха и свинца: здесь оба они попадают в чужой род-огород, и каждый из них, который есть совершенство в своем роде, в своем отечестве пророк, – в чужом оказывается нелепостью. (...)

Самое трудное – понять логику мышления другого народа, национальный Логос. Некий ключ к сему мне подкинула болгарская народная притча «Уделы разных народов». «Когда делил Господь участи людям, первыми пришли к нему турки. По своей воле Бог дал им ГОСПОДСТВО («агалък»). Прослышали болгары, что Господь одаряет народы. «Так чего же хотите в дар?» – спросил их Господь. «Хотим господства», – ответили болгары. «Господство я дал туркам, пожелайте что-нибудь другое!» – сказал им Господь. «Ах, что же ты НАДЕЛАЛ, Господи?» («Каква РАБОТА си направил?») «Благословение мое на вас, болгары, – сказал Господь, – я своих слов назад не беру. А как раз вам я и дам в дар РАБОТУ. Ступайте и будьте здоровы». Прослышали евреи: «Господства хотим». – «Господство взяли другие». – «Как же ты проСЧИТался, Господи!» – «Так пускай СЧЕТЫ будут вашими». Прослышали французы – и те запросили господства. «Господство взяли другие». – «Ну же и ИСКУСНИК ты, Господи!» – «Так пусть тогда ИСКУССТВО будет за вами». Пришли цыгане и так посетовали, узнав, что господство отдано другим: «Эх, что за БЕДНЯГИ мы! ЧУЖИМ, что ли, нам пробавляться?» «Так будьте БЕДНЯКАМИ и ищите ЧУЖОЕ!» – сказал Господь».

Эта притча обнажает механизм выхода коллективного бессознательного в сознание. Все народы хотят одного: власти, богатства, – но, получив отказ, выражают досаду разными словами, в которых невольно проговаривается сама суть данного народа; что у него на душе – проникает в ум. Эту подсказку сразу схватывает Владыка в сфере Логоса и возвращает собственное волеизъявление данного народа ему уже как свой дар... И каждый получает именно свое – не то, чего бы он хотел по зависти: чтобы быть «как все» («интернациональное»), – но ту ценность, что ему присуща специфично: себе в у-часть получает ту часть Бытия, которой он – заведующий (уже не завидующий). (...)

Когда ринулся в лоб и принялся сравнивать логику с логикой: систему Канта – с построениями Платона, Юма – с Дидро, Декарта – с Ньютоном, Вундта – с Джемсом... – ничего не вышло, никакой убедительности, ибо все вроде однотипной формальной логикой работают, доказывают свои положения и строят систему; отличия ж могут быть объясняемы разностью и исторических эпох, и индивидуальных мирозерцаний и т. п. Тогда я стал выискивать образы и интуиции, наглядные примеры, к каким прибегают философы, поясняя свои логические построения. Этот путь уже кое-что дал. Расслышал я, что две

«субстанции» в философии Декарта, которые у нас переводят как «протяжение» и «мышление», по-французски – от одного корня *tendre* (= «тянуть»): *extension* (= «вытяжение») и *entendement* (= «втяжение») – так просто, как выдох и вдох, – и вот где интуитивная основа их единства! Дом выступает как модель мира у Канта (он закладывает фундамент и строит здание Разума – постоянны эти образы у него), Шар-Сферос – у эллинов (Платон, Плотин, Архимед...), Путь-Дорога, Даль – у русских мыслителей, Крест декартовых координат, Корабль и ковчег – у англосаксов (Бэкон, «Моби Дик»...) – все эти архетипы многое скажут... Значит, есть некий **образный априоризм**, что залегает под рассудочным и понуждает в своем силовом поле опилки рассудочных выкладок так или иначе располагать. Но это силовое поле – уже сверх или под логикой: оно истекает из всего бытия данного народа, включая и особый склад природы (материю, вещество), быт, язык и историю (культуру) и этнос и характер (психику). (...)

Возьмем феномен Мирового Древа. Везде вроде оно есть как модель. Но важны акценты. Например, во германстве – это *Stammbaum* – мы переводим: «родословное дерево», но тут «ствол» – «штамм» задает смысл: сила осевой опоры, голая вертикаль и ее этажи, откуда сучья: уровни, балки и перекрытия. Само Древо читается по модели Дома. *Stammbaum* – что *Haus*. Да и само *Baum* от *bauen* – «строить», «созидать», так что «крестьянин», во германском сознании, – это не земледелец, а тоже «строитель»: -ургийность подчеркнута и в том человеке, что среди -гонии матери-природы вроде живет.

А в польскости в той же модели Древа ЛИСТВА важнейша ствола. Вон знаменитая «Липа» Кохановского: от листвы – и шелест-звук, и пенье птиц, и тень, и цвет-мед, и прохлада от собираемых листвою веяний с поля. То же и у Шопена: вертикали аккордов (стволы), хоральность – в диалоге с волнующимся виением фигурации, в чем Логос влаго-воздуха волит и глаголет. Липа округла, романска, как и галльский Дуб (друидов), а между ними – готическое дерево *Fichtenbaum* – Ель. И философ в Германии Фихте – Логос Ели, тогда как во Франции поэт Шенье – от Дуба. В Польше же Липе такое почтение, что даже месяц целый в году именован ею: «липец» (июль).

В России же не одиночное дерево, но Лес будет моделирующим. Артель и собор дерев. Если липа Кохановского – это Дерево как Лес: в Дереве – богатство Леса, – то одиночное дере-

во, в русском сознании, – это сиротство, как и личность отдельная – малозначимость, и потому Кольцов, когда ему надо аналог Пушкину взвидеть, рисует – «Лес».

Исследуются национальные варианты Пространства и Времени. Под латинским *spatium* (откуда английское *space* и французское *l'espace*) лежит интуиция шагания: глагол *spatior* – шагать, ср. немецкое *spazieren*, то есть пространство мыслится рубленным, дискретным. Немецкое же *Raum* (от *räumen* – очищать) есть «чистое», «пустое». В картине мира здесь приемлема пустота, тогда как романский гений преследуем «страхом пустоты» (*horror vacui*), и здесь внятны континуум и полнота (такова космогония по Декарту и Лапласу). В русском же «ПРОСТРАНСТВО» явно слышится «страна» – ширь, бок, край, родимая сторона... (...)

Вот, например, набор основных элементов, по которым французский образ мира отличается от германского, причем в каждой оппозиции (в духе пифагорейских пар) французский акцент подчеркнут. *Иерархия четырех стихий*: вода, огонь, земля, воз-дух (германский вариант: огонь, земля, воз-дух, вода), причем огонь – как свет или жар; мужское или женское; -ургия (трудом сотворенность) или -гония (рожденность естеством) всего в бытии; прямая или кривая; вертикаль или горизонталь; даль или ширь; зенит (высь, полдень) или надир (глубь, полночь); *иерархия времен года* – лето, весна, осень, зима; *иерархия чувств* – осязание, вкус, обоняние, зрение, слух (германский вариант: слух, зрение, осязание, обоняние, вкус); музыка или живопись; рисунок или цвет; свет и вещество – это частица или волна; время или пространство; дом или среда; форма или материя; Труд или Жизнь; происхождение или назначение; история или эволюция; причина или цель; лекция или беседа; система или афоризм; мысль как здание или мысль-пробег (*discours*); доказательство или очевидность; рефлексия или авторитет, опосредствование или достоверность; внутреннее или связи-отношения; индивид или социум; необходимость и свобода или судьба (предопределение) и случай; пустота или полнота; дальноедействие или близкоедействие; интравертность (психики) или экстравертность; внутреннее или внешнее; объем или поверхность, «тяни» или «толкай» – как причина движения и т. п. Для французского Логоса характерна фигура баланса, или симметрия (а не антиномия)...

Конечно, все эти и другие параметры (в частности, важно еще соотношение животной и растительной символики, и ка-

кой именно...) наличествуют во всех национальных образах мира. Но при том, что везде все есть, есть оно – в разных пропорциях и акцентах. Это и надо выявлять.

Вопросы и задания

1. Какое влияние, по мнению А-Л. Ж. де Сталь, оказывает географический фактор на национальную культуру и как оно отражается на литературе разных народов?
2. Как развивает О. М. Сомов идеи А-Л. Ж. де Сталь о национальной специфике литературы?
3. Что, по мнению А. С. Пушкина, является (и что не является) признаком народности (национальности) литературного произведения и какими факторами определяется «национальная физиономия» каждого народа?
4. Какова, с точки зрения Н. В. Гоголя, роль национального менталитета в художественном творчестве?
5. Какие аспекты, согласно концепции Г. Д. Гачева, включает в себя национальный образ мира в разных национальных культурах?

ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ



Т. МАНН

 ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МОРЮ С ДОН КИХОТОМ

Текст печатается по изданию: Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 10. – С. 185–221.

...Вторая часть («Дон Кихота». – *Сост.*) уже не обладает изначальной свежестью, безмятежным простодушием первой, показывающей, как из непритязательного замысла, жизнерадостно задуманной сатиры, которой автор вначале не придавал большого значения, *par hazard et par genie*²⁶ вырастает народная книга, книга человечества. (...)

(...) Санчо – поистине народный персонаж, ибо в нем воплощено отношение испанского народа к благородному безрасудству, служить которому оруженосец волей-неволей призван. Этот вопрос занимает меня уже со вчерашнего дня. Мы видим, что целая нация провозглашает меланхолическое переряжение и доведение до абсурда своих классических свойств, какими являются величавость, идеализм, неуместно проявляемое великодушие и верность, себе в ущерб, рыцарским традициям – самой замечательной, самой достославной своей книгой, с горделивой, тихой грустью узнает себя в этой книге. Разве это не изумительно? Историческое величие Испании – позади, в далеких веках; в наше время ей приходится преодолевать трудности приспособления. Но меня интересует именно различие между тем, что громко именуют «историей», и духовным, человеческим. Быть может, иронизирование над собой, вольное и поэтически-легкомысленное отношение к себе еще не делают народ особо пригодным играть роль в истории; но они привлекательны, – а в конечном итоге, привлекательность или омерзительность тоже ведь имеет значение в истории. Что бы там ни говорили историки-пессимисты, у человечества есть совесть, хотя бы только эстетическая, вкусовая. Правда, оно покоряется успеху, .. власти, независимо от того, каким путем власть эта водворилась. Но в глубине души оно не забывает всего того человеческого некрасивого, несправедливо-насильственного и зверского, что совершилось в его среде, и в конечном итоге без его расположе-

²⁶ Волею случая и дарования (*фр.*).

ния никакой успех, завоеванный силой и умением, не окажется прочным. История – это житейская действительность, для которой надо быть рожденным, для которой требуется умение и о которую разбивается неуместное великодушие Дон Кихота. Это внушает симпатию и кажется смешным. (...)

(...) Дон Кихот безрассуден, но отнюдь не безумен, в чем, правда, сам автор первоначально не отдавал себе полного отчета. Его уважение к личности, созданной его собственным комическим вымыслом, непрерывно возрастает в течение всего повествования, и, быть может, процесс этого роста – самое захватывающее во всем романе, едва ли даже не самодовлеющий роман; притом он тождествен росту уважения автора к своему произведению, задуманному непритязательно, как некая грубоватая сатирическая шутка, без представления о том, какой символической вершины человечности герою суждено будет достичь. Следствием этого оптического перемещения является тесная солидарность автора со своим героем, стремление поднять его до своего собственного духовного уровня, сделать его рупором своих взглядов и воззрений и восполнить нравственной стойкостью и высокой образованностью то подлинно рыцарское изящество, которое безрассудная идея Дон Кихота придает ему, несмотря на всю плачевность его обличья. Дух, которого исполнен повелитель Санчо Пансы, и форма выражения им своих мыслей – вот то, что зачастую внушает оруженосцу безграничное восхищение, да и для многих других являет неотразимую привлекательность. (...)

Приключение со львами, несомненно является самым доблестным из всех «деяний» Дон Кихота и поистине представляет собой кульминацию всего романа: чудесная глава, насыщенная комическим пафосом, патетическим комизмом, в котором сквозит подлинное восхищение, внушенное автору героическим сумасбродством его героя. Я прочел ее два раза подряд, и содержание ее, странно волнующее, величаво-смешное, не выходит у меня из головы. (...)

Классическая, сотни раз увековеченная художниками сцена, как тощий, долговязый идальго, спешившись, – ибо он опасается, что его кляча окажется менее храброй, чем он сам, – вооруженный плохоньким мечом и таким же щитом, готовый к нелепому бою, стоит перед отпертой клеткой, с бесстрастным вниманием всматриваясь во все движения огромного льва, и с героическим нетерпением ждет, чтобы лев поскорее вступил с ним «врукопашную», – эта изумительная сцена в изложении Сервантеса снова ожила передо мной, как и ее продолжение,

повествующее о столь же благоприятном, сколь и конфузном для Дон Кихота презрении, с каким противник отнесся к его доблестным намерениям, и о крушении их. Ибо благородный лев, на которого скоморошество и дерзкие выходки не производят никакого впечатления, мельком взглянув на рыцаря, повернулся, «показал ему зад», а затем «прехладнокровно и не торопясь» снова вытянулся в клетке. Героизм сведен на нет простейшим образом. Все то постыдное и смешное, что присуще положению отвергнутого, обрушивается на Дон Кихота в силу презрительно-равнодушного поведения величавого зверя. (...)

Здесь отчетливее, чем где бы то ни было, выражена решительная готовность автора одновременно и унижить и возвеличить своего героя. Но унижение и возвеличение – понятия соотносительные, насыщенные христианскими чувствами, и это их психологическое соединение, это пронизанное юмором слияние свидетельствуют о том, насколько Дон Кихот является порождением христианской культуры, христианского сердцеведения и человечности, – и о непреходящем значении христианства для духовного мира, для искусства и, наконец, для человечества, его смелого развития и освобождения... Что бы ни говорили – христианство, этот цвет иудаизма, является одним из двух устоев, на которых зиждется западная цивилизация; второй – античное Средиземноморье. Отрицание теми или иными из числа народов, объединяемых западной цивилизацией, хотя бы одной из этих основных предпосылок нашей морали и образованности, или их обеих, повлекло бы за собой выход этих народов из этого объединения и невообразимый, впрочем... – совершенно неосуществимый поворот человечества вспять, до какого предела – не знаю. Яростная борьба Ницше... с христианством была противоестественной причудой и, по правде сказать, всегда ставила меня в тупик, как и многое другое у этого злосчастного героя. Гете,.. несмотря на свое убежденное язычество, с изумительной яркостью выражал свое преклонение перед христианством, воспринимая его как ту смягчающую нравы силу, которою оно является, и как своего союзника. В такие тревожные времена, как наше, всегда склонные смешивать то, что присуще данной эпохе, с непреходящим (например, либерализм – со свободой) и вместе с водою выплескивать ребенка, – в такие времена всякий сколько-нибудь вдумчивый и духовно свободный человек, не только несущийся по воле ветра своего века, испытывает потребность вновь поразмыслить о непреложных основах, вновь их осознать и отстаивать. Критика, которой наш век подвергает христианскую мораль (не говоря уже о дог-

ме и мифологии), поправки, вносимые в нее соответственно современному жизнеощущению, – как бы далеко они ни заходили, как бы значительно они ее ни преобразовывали, все же касаются лишь поверхности. Сокровенных глубин – всего того, что созидает, определяет и связует, христианской культуры людей Запада, того, что, однажды будучи обретено, уже не может быть утрачено, – они не затрагивают. (...)

Захватывает и полон значения рассказ о встрече Санчо Пансы с мориском Рикоте, лавочником из его деревни, который после обнародования указа об изгнании мавров вынужден был покинуть Испанию, а затем, в одежде паломника, вновь пробирается туда, влекомый тоской по родине, но заодно и желанием откопать клад, некогда зарытый им в поле. Эта глава являет собой умнейшее сочетание заверений в лояльности, изъявлений безграничной преданности автора католической вере, подлинно верноподданных чувств, питаемых им к «величайшему» Филиппу Третьему, и наряду с этим – живейшего, человечнейшего участия к жестокой судьбе целого народа, указом об изгнании неумолимо, без малейшего снисхождения к страданиям отдельных лиц принесенного в жертву мнимому благу государства и ввергнутого в несказанные бедствия. Заверения эти – та цена, которую автор купил право на сочувствие. Но всегда, так мне думается, было ясно, что первые являлись политической уловкой, необходимой, чтобы выразить второе, и что искренни лишь те чувства, которые он питает к маврам. В уста мавра, так жестоко пострадавшего, он вкладывает одобрение указов его величества, признание, что они были «вполне справедливы». (...)

Рассуждения, которые автор приписывает жестоко пострадавшему мориску, изумительны по своему благоразумию и беспристрастию. Но они неприметно переходят в иную плоскость. Вполне справедливо было, говорит Рикоте, осудить мавров на изгнание, и многие считали эту кару мягкой и милосердной; но на деле она оказалась самой ужасной, какой только можно было подвергнуть его самого и весь его народ. «Всюду, куда бы ни забросила нас судьба, мы плачем по Испании; мы же здесь родились, это же настоящая наша отчизна, и нигде не встречаем мы такого приема, какого постигшее нас несчастье заслуживает, но особенно нас утесняют и обижают в Берберии и повсюду в Африке, а ведь мы надеялись, что там-то нас уж верно примут с честью и обласкают». И мориск, выходец из Испании, продолжает сетовать так горько, что его жалобы трогают нас до глубины души. Не хранили мы, говорит он, того, что имели, а теперь вот, потерявши, плачем, и почти всем изгнанникам до того хо-

чется возвратиться в Испанию, что они бросают на произвол судьбы жен и детей и с опасностью для жизни пробираются на родину – так велика их тоска по ней. И теперь он по себе знает, что недаром говорится: «Нет ничего слаще любви к отечеству».

Каждому ясно, что эти проявления неискоренимой любви к родине, глубокой привязанности к ней красноречивейшим образом опровергают покаянные речи о... великой справедливости указа об изгнании. Все, что автор говорит от имени Рикоте во второй половине его речи, исходит от его сердца, и несравненно убедительнее, чем то, что глаголет его раболепно-осторожный язык; он искренне сочувствует этим изгнанникам, являющимся такими же добрыми испанцами, как он сам и всякий другой... Сервантесу – неимущему, зависимому литератору – никак нельзя было обойтись без верноподданничества, но, осквернив на миг-другой свое сердце ложью, он тотчас очищает его от этой скверны – лучше, чем очистила себя Испания пресловутыми указами. Он осуждает жестокость этих, только что им одобренных указов, он порицает ее – не прямо, а подчеркивая любовь изгнанников к своему отечеству. (...)

Справедливо, разумеется, что писатель является представителем иного рода творческой деятельности, нежели *artista*, подвизающийся в сфере изобразительных искусств, и нежели музыкант; что писательство занимает среди искусств особое место, ибо техническое в нем играет менее значительную и во всяком случае иную, нематериальную, более духовную роль, и что связь его с миром духовного в целом более непосредственна. Писатель – не только художник, он художник иного, более одухотворенного порядка, ибо посредником для него является слово, его орудие – духовного свойства. Но по отношению к нему тоже хотелось бы желать, чтобы свобода и раскрепощение значились в конце, а не в начале, естественно возникали бы из скромности, ограничения, зависимости, подчиненности, ибо, повторяю, свобода лишь тогда становится ценной, лишь тогда придает более высокое достоинство, когда она отвоевана у несвободы, когда она является освобождением. Человеческое участие Сервантеса к судьбе мавра, скрытое осуждение, которое он тем самым выносит жестокостям, содеянным во имя блага государства, – какую силу, какую моральную значимость они приобретают благодаря тем раболепным речам, которые Сервантес им предпосылает и в которых выражается отнюдь не лицемерие, а подлинная духовная скованность! Достоинство и свобода, подобающие человеку, творческое раскрепощение художника, предельная смелость духа, предстающие нам в Дон Кихоте как смешение жестоко унижающей не-

лепости и трогательного величия, все это – гений, духовное величие, высшее дерзание – берет начало в благочестивой зависимости, вытекающей из подчиненности святейшей инквизиции, в формальной верноподданности монарху, в искании покровительства таких вельмож, как граф Лемосский и дон Бернардо де Сандоваль-и-Рохас, в восхвалении их «всему миру известной» щедрости. И все это возникает из верноподданнической скованности так же произвольно, как само произведение, по начальному замыслу – занимательная сатирическая шутка, перерастает в мировую книгу и символ человечности (...)

 **Н. И. КОНРАД**
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Текст печатается по изданию: Конрад, Н. И. Запад и Восток / Н. И. Конрад. – М.: Наука, 1972. – С. 302–303, 318–326, 425–428.

(...) Первое, что надлежит сделать в области сравнительного литературоведения, .. решительно расширить пространственные границы, включив в орбиту изучения связи между литературами всего культурного человечества. (...)

Сводить в этих взаимоотношениях все к влиянию, конечно, нельзя. Под влиянием обычно подразумевают содействие, оказываемое чем-либо в литературе одного народа росту какого-нибудь явления в литературе другого народа. При этом влияние может быть односторонним и двусторонним. Примером первого может служить роль, которую английский готический роман сыграл в формировании такого же жанра во французской литературе. Примером второго является влияние французской литературы эпохи Просвещения на складывание творческой индивидуальности Байрона и последовавшее затем влияние Байрона на французских романтиков. Но... соприкосновение одной литературы с другой может приводить к своего рода «интерпретации» одной литературой каких-либо явлений другой литературы, к «откликам» на них; может приводить и к «сопротивлению», даже к «борьбе». (...)

Книгу Токутоми Рока «Бормотание земляного червя»... нельзя понять без учета значения для этого японского писателя его знакомства с произведениями, идеями и жизнью Л. Н. Толстого. Токутоми по возвращении из Ясной Поляны, где он побывал в 1906 г., зажил крестьянской жизнью... Однако его замечательная книга, в которой он с исключительной искренно-

стью и прямоотой, с большой художественной силой описал свою «мужицкую» жизнь, представляет собой настоящее развенчание идей Толстого: он показывает, как, пытаясь жить по заветам Толстого, он понял фальшь так называемого опрощения, искусственность своего «мужицкого» положения, ложность своего труда. Таким образом, книга Токутоми – при всем преклонении ее автора перед великим русским писателем – представляет собой непрерывную полемику с некоторыми взглядами и идеями последнего.

Это различное отношение деятелей одной литературы к фактам и явлениям другой объясняется многими причинами: разными классовыми позициями авторов, различием мировоззрения, особенностями творческих индивидуальностей, жизненного опыта. Литературные связи могут не только быть чрезвычайно различными по своему содержанию и характеру, но и приводить в каждой отдельной литературе к очень разным последствиям. Сложное соединение сил притяжения и отталкивания и составляет сущность взаимоотношений отдельных национальных литератур.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ

(...) В возникновении и развитии однородных литературных явлений у разных народов литературные связи могут играть определенную роль, но наличие связей для возникновения таких явлений вовсе не обязательно. Решающее условие возникновения однотипных литератур – вступление разных народов на одну и ту же ступень общественно-исторического и культурного развития и близость форм, в которых это развитие проявляется. Общие условия, создающиеся в общественной жизни и культуре разных народов на ранней стадии феодализма, бывают часто очень близки по существу и даже по форме, поэтому нет ничего удивительного в том, что также и очень многое в литературе оказывается близким. Явление, известное в истории немецкой поэзии средневековья под именем *höfische Lyrik*, наблюдалось и у других народов Западной Европы того времени: своя «придворная лирика» характерна и для поэзии Ирана и Средней Азии в их пору раннего средневековья; такая же лирика составляет главное течение и японской поэзии в раннюю пору японского средневековья. Но если возникновение и развитие такой лирики у разных народов Западной Европы и происходило в условиях связей между этими народами, то о связях между Западной Европой того времени и Ираном, а тем более находившейся на другом конце света Японией, и речи быть не могло.

Известно, например, большое сходство между арабской поэзией в Испании X–XII вв. и поэзией трубадуров во Франции, литературные же и вообще культурные связи между испанскими арабами и французскими в те времена были крайне слабы, хотя эти народы были достаточно близкими соседями. Таким образом, географическая близость отнюдь не обуславливает в определенные периоды исторической жизни народов обязательное существование литературных связей между ними. (...)

Таким образом, литературные связи – явление, не определяющее возникновение однородных литератур, а сопутствующее ему, причем явление даже в этом случае не обязательное, а обнаруживающееся лишь при наличии общих исторических условий. И вовсе не обязательно, чтобы эти связи устанавливались и развивались только в обстановке возникновения у двух народов однотипной литературы; они могут существовать и при наличии очень разных литератур. Широкое проникновение в нашу страну в наше время очень различных произведений литератур западноевропейских стран и обратно отнюдь не означает, что в нашей литературе существует направление, аналогичное, например, творчеству Пруста или Джойса... Литературные связи – категория историческая. Когда народы мира были в значительной мере разобщены, литературные связи возникали при описанных выше общеисторических условиях между географически и культурно близкими странами, находившимися на одной и той же стадии исторического развития; связи имели тогда региональный масштаб. При развитии же широких международных связей, охватывающих уже все культурные народы мира, литературные связи приобретают общемировой характер, превращаясь в одну из форм международного общения. Такими они становятся со второй половины XIX в. Это не исключает, конечно, и более узкого круга региональных связей. (...)

Литературные связи в самом общем смысле есть проникновение одной литературы в мир другой литературы. Такое проникновение может осуществляться в разных формах.

Со второй половины XIX в. литературные связи приобрели общемировой масштаб и стали фактом литературы каждого отдельного народа и вместе с тем фактом мировой литературы. В эту эпоху в орбиту мировых литературных связей был вовлечен и Восток. Процесс проникновения европейских литератур в литературный мир народов Востока приоткрывает и формы, в которых это проникновение происходило.

Прежде всего можно установить, что европейская литература зачастую проникала в литературы Востока в своем соб-

ственном облике,.. в подлиннике, т. е. в своем языковом выражении. Именно такая форма проникновения и была наиболее действенной в начальную пору вхождения литератур Востока в общую орбиту литературных связей... Характерно, что проникновение в таком случае происходило через отдельных конкретных писателей.

Для многих восточных литератур этой эпохи характерен тип писателя, хорошо знающего европейскую литературу, обычно какую-либо одну из литератур народов Запада. (...)

А так как именно эти писатели создавали свою литературу и направляли ее развитие, такое непосредственное приобщение их к литературе народов Европы имело большое значение: европейская литература приходила к ним в своем собственном языковом облике, т. е. во всей полноте своего выражения, во всеоружии своего возможного воздействия на читателя. Но это означает в то же время, что прочитанное писателем произведение действует в его сознании в совершенно своеобразном, возможно, даже меняющемся, языковом воплощении, и притом избирательно, в соответствии с его индивидуальностью. Переходя же в его собственное творчество, оно преломляется через творческую индивидуальность писателя и проходит сквозь толщу различных напластований, образуемых традицией отечественной литературы.

Непосредственное знакомство с чужой литературой в ее подлинном виде – одна из форм проникновения одной литературы в мир другой литературы. Другая форма, также со всей полнотой проявившаяся в эпоху мировой реалистической литературы, – перевод.

Проникновение литературы одного народа в литературный мир другого в форме перевода – явление другого порядка, чем проникновение непосредственно в подлиннике. Перевод по необходимости создает вполне определенный новый языковой облик переводимого произведения, и в этом виде произведение и начинает существовать для данного народа. При проникновении же литературного произведения в подлиннике оно не получает строго зафиксированного нового языкового облика; этот облик создается каждым читающим в известной мере на свой лад и существует поэтому только для него. Другим оказывается, конечно, и масштаб действия этой второй формы проникновения литературы одного народа в литературный мир другого. В эпоху мировой реалистической литературы этот масштаб становится поистине огромным: все сколько-нибудь значительное или просто привлекающее внимание массового читателя распространяется по всему свету, только меняя в каждой стране

свою языковую оболочку. Но это означает, что литературное произведение начинает жить уже независимо от своей первоначальной языковой формы. Оно становится в языковом выражении многоликим. При таком превращении оно кое-что теряет, кое-что приобретает. Теряет оно свою единичность – ту неповторимую индивидуальность, какую дает ему языковая плоть, в которой оно родилось в своей стране; но, с другой стороны, разноязычное существование выявляет в литературном произведении то общее, что выводит его за рамки единичности, что значимо для всех. «Г-жа Бовари» в своем французском языковом облике – частица французской литературы, в русском языковом облике – достояние русского литературного мира, в японском – японского, а в целом, в своем многоязычном облике – частица мировой литературы. (...)

Читатель, вероятно, помнит, что в «Свидании» (рассказ И. С. Тургенева из «Записок охотника». – *Сост.*) две части: сначала – описание березовой рощи, в дальнейшем – изложение подслушанного автором разговора барского лакея с крестьянской девушкой. Если присмотреться к переводу Фтабатэя, можно заметить, что первая часть переведена с особой тщательностью. (...)

(...) Отрывки именно из этой части перевода впоследствии стали включать в «Хрестоматии» родного языка, т. е. в собрания лучших образцов японской речи. Куникида Доппо (1871–1908), один из корифеев реалистической литературы Японии в пору ее расцвета, в свой «Дневник равнины Мусаси», где описывается живописная природа обширной равнины, к которой примыкает город Токио, прямо вставил при описании лесной чащи целые куски из перевода Фтабатэя. Так русская березовая роща оказалась перенесенной на японскую землю. (...)

...Не русская березовая роща как таковая была перенесена на японскую землю, а приемы описания рощи. Так, как Тургенев средствами языка нарисовал в своем рассказе картину рощи, японские писатели тогда нарисовать не могли. (...)

Представим себе рощу, написанную японским художником в красках или тушью. Перед нами будет пейзаж, выписанный в характерной для восточной живописи линейной перспективе. Это – одно видение внешнего мира. Представим теперь себе такую рощу, написанную европейским художником. Перед нами будет пейзаж, выписанный с добавлением воздушной перспективы, соединенный со светотенью. Это – другое видение внешнего мира. Японские писатели, рисуя средствами языка пейзаж, привыкли воспринимать этот пейзаж в линейной перспективе; соответствующим образом выбирали они и

языковые приемы. В тургеневском же пейзаже они почувствовали глубину пространства, светотень; поэтому-то Фтабатэю и пришлось так поработать, чтобы найти языковые средства, могущие передать это другое, непривычное для его поколения, восприятие. И он этого достиг. Поэтому-то перевод Фтабатэя «открыл глаза» его современникам. (...)

Этот пример иллюстрирует то важное положение, что переводчик может ставить перед собой задачи особого рода; задачу освоения с помощью перевода нового творческого метода, задачу разработки языковых средств, характерных для этого метода... Перевод в этом случае является одним из средств творческого перевооружения писателя, для читателя же – одним из средств преобразования его восприятия действительности. (...)

Не следует думать, что существуют только две формы проникновения литературы одного народа в литературный мир другого народа – проникновение в подлиннике и в переводе. История мировых литературных связей свидетельствует о наличии и других форм.

Одна из таких форм – воспроизведение в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа. Эта форма получила особое распространение в литературе народов Средней Азии, Ирана и Передней Азии в средние века. (...)

История мировых литературных связей открывает и еще одну форму проникновения литературы одного народа в литературу другого. Эта форма – национальная адаптация... «Отоги-боко» – японский сборник рассказов «о необычайных происшествиях», изданный в 1666 г. <Существует> ... связь рассказов этого сборника с рассказами китайского сборника «Цзяньдэн синьхуа». Эта связь выражается в том, что подавляющее большинство рассказов японского сборника воспроизводит рассказы китайского сборника в приспособленном для японского читателя виде.

Что означает в данном случае это приспособление? Прежде всего, китайский материал превращается в японский: и место действия перенесено в Японию, и персонажи стали японскими. Далее, из китайского оригинала устраняются черты, чуждые или непривычные для японцев, и заменяются элементами, соответствующими представлениям и вкусам японцев того времени. Именно такое приспособление, как нам кажется, и можно именовать «национальной адаптацией».

Этот случай далеко не единичен. Он повторяется в целом ряде областей японской литературы XVII – начала XIX в. (...)

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Существует ли все-таки «мировая литература» не в том ограниченном понимании, в каком это наименование прилагается к литературе современного мира, а как некое особое явление, бывшее во все времена? Ответить на этот вопрос можно, как мне кажется, следующим образом.

(...) Состав литературы исторически менялся: его определяло реальное состояние литературы данного времени и сопряженное с ним представление о литературном произведении. Факт этот наблюдался в истории всех отдельных литератур и в своих важнейших чертах является общим для них всех.

Мы наблюдаем также, как постепенно в процессе указанных исторических изменений состава литературы обрисовывается, принимает все более и более определенное очертание и получает самостоятельное бытие то, что человечество назвало «литературой», т. е. особая категория духовной творческой деятельности общества, отличная от философии, науки, искусства и вместе с тем сопряженная с ними, поскольку она пользуется всеми их средствами: понятиями, символами, образами, метром, ритмом, эвфонией. Процесс этот неизменно наблюдается в истории всех отдельных литератур, т. е. носит всеобщий характер.

В каждую большую историческую эпоху явления литературы, на какой бы ступени ни находилось само ее формирование, всегда складывались в некое целое, получающее значение системы, отдельные части которой связаны друг с другом различными отношениями. Наличие таких систем наблюдается в истории всех литератур, причем – и это особенно важно – в своих главных чертах характер этих систем и даже их состав воспроизводится в истории всех отдельных литератур; конечно, в однородные по своему общественно-историческому содержанию эпохи.

История литературы состоит в движении этих систем – в складывании, развитии и затем отмирании одних и появлении на их месте других с той же последующей судьбой. Этот процесс со своими особенностями также повторяется в истории всех отдельных литератур.

Однако смена литературных систем не означает полной утраты того, что сменяется: смена означает процесс пополнения наличествующих эстетических ценностей новыми. Понятие «наследие» – совершенно реальное, и «наследие» это не только в том, что продолжают оставаться живыми и для новых эпох многие произведения эпох ушедших, но и в том, что эстетические ценности, воплощенные в этих произведениях, обогащают сознание последую-

щих поколений. Такая протягиваемая через века связь и преемственность образуют реальный субстрат всего литературно-исторического процесса. Эстетическое накопление и составляет суть прогресса, создаваемого средствами литературы. (...)

Различного рода отношения между литературами – факт, присутствующий в истории всех литератур; конечно, в различных в разное историческое время пространственных и временных рамках. Поэтому и... литературные общности... отнюдь не создаются раз навсегда... Факт существования своих для каждого исторического времени зональных литератур засвидетельствован всей историей. Исторические же изменения в числе, составе и границах зон составляют один из элементов общеисторического процесса.

Всюду, где только появляется литература, ее характер отражает социальную природу ее создателя. Природа эта меняется: возникают племена, племена соединяются в народности, в составе народностей формируются нации. Поэтому есть литература, характерная для эпохи племени, для эпохи народности, для эпохи нации. Национальная литература в точном социально-историческом смысле этого понятия – категория особая, возникшая лишь в новое время и в настоящее время безусловно господствующая. Самый факт исторического изменения социального субстрата литературы, определяющего характер, формы и границы существования литературы, – принадлежность истории всех больших, длительно существующих литератур.

Таким образом, в истории известных нам отдельных литератур есть присущие им всем одни и те же черты; в движении их истории наблюдаются одни и те же процессы, получающие значение определенных закономерностей. Но наличие общих закономерностей у ряда развивающихся явлений свидетельствует, что по своей природе эти явления едины. Поэтому сама история отдельных литератур удостоверяет, что все они при всех своих индивидуальных различиях – одно и то же явление: литература.

Но отдельные литературы соединяются в единое целое не только на основе, так сказать, своего субстанционального единства. Связывает отдельные литературы и общее движение истории. Как известно, история развертывается неравномерно: на общем пути социально-экономического развития одни народы выходят вперед, другие отстают. Такая неравномерность – одна из движущих сил исторического процесса. Поэтому в каждую большую эпоху толчок вперед создается в каком-нибудь одном районе мира и под влиянием этого толчка возникает соответствующее движение и в других районах. Так наблюдалось в

социально-экономической истории, так наблюдалось и в литературной истории. Тем самым создается и общая история литератур всего мира.

Существование историй отдельных народов не исключает существования истории и всего человечества как явления *sui generis*.

Точно так же и существование отдельных литератур не исключает существование и мировой литературы. Каждая отдельная литература есть явление индивидуальное и вполне самостоятельное, но также вполне самостоятельным явлением уже высшего порядка является и мировая литература. (...)

 **Г. И. КУНИЦЫН**
ИСКУССТВО И ВЕЧНОСТЬ

Текст печатается по изданию: Куницын, Г. И. Общечеловеческое в литературе / Г. И. Куницын. – М.: Сов. писатель, 1980. – С. 366–373.

(...) Вряд ли кто станет ныне доказывать, что, к примеру, закон Архимеда заключает в себе рабовладельческую сущность, поскольку открыл-то его человек рабовладельческого склада общественной мысли... (...)

Зато именно так многие и поступают, как только речь заходит об искусстве... При этом вовсе не принимается во внимание даже... неоднородность различных видов искусства. Искусство в целом, бесспорно, одна из форм общественного сознания. Поэтому оно должно отображать общественное же бытие. Но действительно ли все в этом общественном бытии связано именно с классовостью? Ведь классовое никак не отгорожено от многих сторон общественного сознания, присущих одновременно и другим классам.

Стоит только поставить эти вопросы, и стремление найти на них ответ приведет к любопытным выводам. Наличное общественное бытие, оказывается, всегда шире, чем опыт, идеология, психология того или иного класса. Оно включает в себя, в частности, взаимодействие этого класса с другими ныне существующими классами. Оно включает в себя предыдущий опыт, а также накопленные в течение длительного времени (в том числе эстетические) представления. Оно включает в себя и представления о будущем. Включает и просто извечную мечту человечества о счастье, свободе, истине, добре, красоте... (...)

Это, конечно, ни в какой мере «не ущемляет» общественно-го сознания того или иного конкретного класса. Сознание всякого класса существует как бы в двух измерениях. Скажем, если

оно наследовано как «предысторический мыслительный материал» (Энгельс), то этой своей частью оно играет объективную роль. Оно досталось от прошлого. В той же его части, в какой оно вырабатывается лишь в процессе функционирования именно данного конкретного класса, оно – субъективный фактор. Со временем же нечто и от этого конкретного класса переходит в категорию «предысторического» материала для будущих классов. Тогда это «нечто» тоже приобретает объективную значимость. (...)

Возьмем в качестве примера... любовную лирику. При анализе можно и в данном случае установить определенную связь переживаний лирического героя с определенной социальной психологией и средой, в которой он сформировался. Только дает нам этот анализ немного: стоит обратиться к произведениям лирики большой давности, и окажется, что волнуют они нас ныне, возможно, не менее, чем волновали современников. Существуют, выходит, не одни «вечные темы» в искусстве, но и вечное же воздействие произведений-шедевров на людей... (...)

В самом деле, смешно было бы считать определяющей чертой скажем, Сапфо, Овидия или других поэтов античности рабовладельческий характер мировоззрения, а не то, что они своей лирикой сумели выразить интимные чувства, которые владеют людьми в условиях самых непохожих общественно-экономических формаций. Кому может прийти ныне в голову, что сонеты Шекспира отстаивают буржуазные или какие-либо другие классовые интересы? Были, впрочем, и в нашей стране люди, которые утверждали, что А. С. Пушкин во всем его творчестве, в том числе в интимной лирике, до конца классовый поэт. (...)

... В таких случаях необходимо различать, думается, *две жизни* произведения. Одна соотносится с конкретной исторической эпохой, в которой развивается само творчество поэта. Ею оно в значительной мере и определяется. Здесь нельзя не учитывать какой-либо действительно конкретный социальный адрес, в который поэт направляет свои поэтические «сигналы». Другая жизнь произведения соотносится действительно с вечностью. Или хотя бы с длительным его функционированием во времени... Даже интимная лирика связана с конкретно-исторической социальной обстановкой, с конкретными классовыми умонастроениями. Лирика Пушкина также несет на себе историческую и социальную конкретность, если иметь в виду, что, скажем, то же стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» не могло быть написано ни крестьянским, ни пролетарским поэтом, пусть чувства обуревали бы их те же самые. Вместе с тем и наиболее далекие от социально-классовой конкретности

лирические стихотворения самого Пушкина в его время были, можно предположить, не очень-то близки крепостным и другим угнетенным и забытым социальным слоям. Холоп переживает иначе, чем барин, пусть барин, как в данном случае, понимает отлично, что будущее России – это освобождение холопов и освобожденные холопы, превращение их в граждан. (...)


Но это именно только одна, первая жизнь произведения. Причем в своей начальной жизни любовная поэзия может подчас попасть и в такой социально-исторический контекст, когда она становится, как ни парадоксально, политическим вызовом. Достаточно вспомнить, что Овидий – пожалуй, самый талантливый поэт Древнего Рима – оказался сосланным за то, что создал в стихах... «науку страсти нежной» (Пушкин). Понимание им любви встало в прямое противоречие с законодательством императора Августа Октавиана по вопросам семьи и брака.

Совсем иное – *вторая* жизнь классического произведения лирической поэзии. Кому, собственно, теперь есть дело до того, что стихотворения о любви Овидия когда-то были восприняты римским монархом как политическая и, естественно, моральная крамола? Многие из них перешагнули в свою *другую* жизнь, пусть через века и века после того, как кончилась их первая жизнь. (...)

Бег лет и бег веков снимает с лирики наслоения, волновавшие современников, но безразличные потомкам. Он оставляет только то, что живет в людях всегда. Возможно, тут и зарыт секрет таланта... Влияние на современников – не единственный и даже не главный показатель художественности творения. Именно этот вывод вытекает из известного письма Энгельса Шлютеру от 1885 года. Энгельс как раз о том и писал, что на современников нередко наисильнейшее влияние оказывают именно те произведения, в которых находят выражение не только великие чувства и идеи, но и предрассудки соответствующего времени и конкретной социальной среды. Такие произведения подчас оказываются, при их появлении, наиболее популярными. Но если в них, за вычетом всего преходящего, сиюминутного, мало что остается, они-то и отходят очень скоро в небытие. Лирика... тоже, собственно, несет на себе знаки времени и среды, но главное в ней не это. В ней содержится опять «нечто»... Как во всяком истинно вечном искусстве. И это нечто – чувства и мысли человека, «общественного существа» (Маркс), способные вместить в себя эмоциональную и интимно-смысловую нагрузку любого из последующих времен. Поэтому каждый великий художник в каждый новый период только «начинается»... Маяковский начинается, Твардовский начинается, Блок...

Кроме того, не будем забывать, что вся история человечества есть история именно становления человеческой индивидуальности, а в то же самое время – это развитие существующей человеческой природы. Поскольку же в человеке в условиях любых социально-экономических формаций существуют эти два начала – природная и ранее накопленная социальная основа и то, что наслаивается на душу художника и на читателя и зрителя под воздействием самой уже этой основы, – искусство великое как раз и работает на вырост. В известном смысле оно и само как бы продолжает обогащаться, ибо отпадает предрассудочное, а накапливается постоянно то эмоциональное и смысловое богатство, какое вкладывается в него «вырастающими» новыми и новыми поколениями. Древние греки, конечно, многое видели в «Илиаде» и «Одиссее», но все же вряд ли столь много, сколько видит нынешний, стоящий на вершине мировой культуры человек. Пушкин говорил, что искусство должно быть величаво. Это так, но, пожалуй, оно не рождается таковым. Величаво оно становится в восприятии потомков, очищенное от суетности своего времени. Поэтому и восхищается им человечество с непокрытой головой... (...)

М. М. БАХТИН

 **ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»²⁷**

Текст печатается по изданию: Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 452–456.

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследо-

²⁷ Пунктуация источника сохранена. – *Сост.*

ваний Потебни и, особенно, Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и методология таких анализов еще не разработана. А так называемый «литературный процесс» эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются нераскрытыми, а иногда и вовсе неизвестными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений, и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом. (...)

Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах «эпохи», как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, т. е. в *большом времени*, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью,

чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо: если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в *большое время*. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (т. е. в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, как я уже сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи. Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театральнo-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им.

Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают.

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню. Автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Из сказанного нами вовсе не следует, что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен сверяться с нею. Произведение литературы, как мы ранее сказали, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*.

Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры – это *открытое* единство.

Каждое такое единство (например, античность) при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры. Античность сама не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная шутка: древние греки не знали о себе самого главного, они не знали, что они *древние* греки, и никогда себя так не называли. Но ведь и на

самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в *древних* греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых *смысловых* ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. (...)

Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о новых *смысловых* глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрерывно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки. (...)

Вопросы и задания

1. Как соотносятся, с точки зрения Т. Манна, конкретно-историческое, национально-особенное и общечеловеческое в художественном творчестве?
2. В чем, по мысли Н. И. Конрада, состоит типологическая общность различных национальных литератур и как в этой общности проявляется их общечеловеческое значение?
3. Как, с точки зрения Г. И. Куницына, соотносятся классовое и общечеловеческое в литературном произведении?
4. Как Вы понимаете мысль М. М. Бахтина о диалоге культур и его роли в формировании общечеловеческого значения литературных произведений?

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аристотель (384–322 до н. э.) – виднейший представитель античной философии, своей «Поэтикой» заложивший основы теории литературы; ученик Платона, во многом скорректировавший представления своего учителя о природе и гносеологических возможностях искусства.

Асмус Валентин Фердинандович (1894–1975) – видный советский эстетик, автор многих общих и специальных работ по истории и теории искусства, античной философии, философским и эстетическим аспектам творчества русских писателей.

Барт Ролан (1915–1980) – один из виднейших представителей французского структурализма, семиотик, культуролог.

Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975) – философ, эстетик и литературовед, автор широко известных работ «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» и многих других, оказавших огромное влияние на развитие мирового литературоведения.

Белецкий Александр Иванович (1884–1961) – русско-украинский литературовед, теоретик и историк литературы.

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) – русский литературный критик, историк и теоретик литературы.

Брехт Бертольд (1898–1956) – немецкий драматург, режиссер и теоретик театра, создатель теории так называемой «эпической драмы» и ее практик.

Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич (1867–1945) – русский писатель, составитель двух широко известных «систематических сводов подлинных свидетельств современников» «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни», автор ряда историко-литературных работ о творчестве А. С. Пушкина.

Верли Макс (1909–1998) – профессор Цюрихского университета, представивший в своей книге «Общее литературоведение» обзор различных точек зрения западноевропейских ученых по основным проблемам науки о литературе.

Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) – классик русского академического литературоведения XIX века, один из создателей сравнительно-исторического метода в литературоведении и одного из направлений этого метода – исторической поэтики, оказавшей и продолжающей оказывать влияние на развитие мирового литературоведения.

Вильперт Геро фон (1933–2009) – немецкий историк и теоретик литературы, создатель «Лексикона мировой литературы» и других энциклопедических изданий.

Виноградов Иван Архипович (1902–1936) – русский советский литературовед, автор книг «Вопросы марксистской поэтики», «Борьба за стиль».

Винокур Григорий Осипович (1896–1947) – русский советский лингвист, среди приоритетных направлений исследований которого – изучение языка литературных произведений, одним из первых поставил вопрос о специфике поэтического языка (языка художественной литературы) и о соотношении его с языком общенациональным.

Волошинов Владимир Николаевич (1895–1936) – музыкант, музыковед, автор ряда работ по эстетике и философии искусства. В настоящее время существует распространенная точка зрения, согласно которой реальным автором многих из них на самом деле является М.М. Бахтин.

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883–1974) – советский драматург, театральный критик, исследователь поэтики драмы.

Выготский Лев Семенович (1896–1934) – русский психолог, занимавшийся, среди прочего, проблемами психологии художественного творчества, автор известной книги «Психология искусства».

Гачев Георгий Дмитриевич (1929–2008) – философ, культуролог, теоретик литературы, автор книг «Ускоренное развитие литературы», «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)», «Национальные образы мира» и др.

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) – представитель немецкой классической философии, университетский курс лекций которого по эстетике, сохранившийся в студенческих конспектах и восстановленный по ним, – одно из выдающихся достижений мировой эстетической мысли. «Эстетика» Гегеля оказала определяющее влияние на развитие европейского искусствоведения вообще и теории литературы в частности вплоть до настоящего времени

Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832) – немецкий писатель, поэт, драматург и философ, автор ряда статей и трактатов, освещающих как общие проблемы, так и различные частные аспекты эстетического творчества.

Гинзбург Лидия Яковлевна (1902–1990) – известный советский литературовед, писатель, мемуарист, автор широко известных книг «О лирике», «О психологической прозе», «О литературном герое», рассматривающих основополагающие теоретико-литературные проблемы на масштабном историко-литературном материале.

Гиршман Михаил Моисеевич (р. 1937) – современный литературовед, автор работ, посвященных исследованию литературного стиля, целостности литературного произведения, ритма художественной прозы.

Гольдман Люсьен (1913–1970) – французский философ, социолог, литературовед, создатель школы «генетического структурализма» в литературоведении.

Дидро Дени (1713–1784) – французский писатель и эстетик XVIII века, теоретик просветительского реализма. Автор романа «Монахиня», трактата в форме диалога «Племянник Рамо», ряда эстетических сочинений. Трактат «Парадокс об актере» посвящен рассмотрению вопроса о соотношении правды в жизни и правды в искусстве.

Ингарден Роман (1893–1970) – польский философ и эстетик, автор ряда работ, посвященных исследованию философских аспектов художественного творчества: литературы, архитектуры, музыки.

Кант Иммануил (1724–1804) – немецкий философ, виднейший представитель немецкой классической философии.

Кодзуэлл Кристофер (1909–1937) – английский философ, эстетик, критик и поэт. «Иллюзия и действительность» – его центральное эстетическое сочинение, посвященное исследованию происхождения и специфики поэзии.

Кожин Вадим Валерьянович (1930–2001) – русский советский литературовед и критик, философ истории и публицист. Автор монографий «Происхождение романа-эпопеи», «Как пишут стихи», «Стихи и поэзия», «Ф.И. Тютчев» и других, один из авторов коллективной «Теории литературы» в трех книгах (М.: Наука, 1962–1965).

Конрад Николай Иосифович (1891–1970) – выдающийся советский востоковед, академик, своей научной деятельностью положивший начало как советскому японоведению, так и художественному переводу с японского языка.

Куницын Георгий Иванович (1922–1996) – советский литературовед, автор книги «Общечеловеческое в литературе» и ряда работ, посвященных социологии литературного творчества.

Кургинян Марина Сергеевна (1922–1989) – русский советский литературовед, специалист по немецкой литературе XX века, в частности по творчеству Т. Манна, и теории драмы.

Левидов Александр Михайлович (1895–1968) – русский литературовед, специалист по психологии художественного творчества.

Лихачёв Дмитрий Сергеевич (1906–1999) – русский советский литературовед, академик, исследователь древнерусской литературы, автор книг «Поэтика древнерусской литературы», «Развитие русской литературы X–XVII веков», «Поэзия садов» и многих других.

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) – русский литературовед, теоретик и историк культуры и искусства, один из основателей московско-тартуской семиотической школы, автор книг «Структура художественного текста», «Анализ поэтического текста»,

«Семиотика кино», «Беседы о русской культуре» и исследований творчества русских писателей XVIII–XIX веков.

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938) – один из крупнейших русских поэтов XX века, прозаик, эссеист, автор статей, трактатов, заметок по истории и теории культуры и литературы.

Мелетинский Елеазар Моисеевич (1918–2005) – исследователь мифологии и фольклора, рассматривающий в ряде своих работ («Поэтика мифа») произведения художественной литературы с точки зрения ритуально-мифологического подхода.

Михайлов Александр Викторович (1938–1995) – русский советский литературовед, переводчик, историк эстетики, автор книг «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры», ряда статей в «Памятниках мировой эстетической мысли» и других исследований.

Мукаржовский Ян (1891–1975) – чешский теоретик искусства, один из основоположников структурализма в литературоведении.

Ортега-и-Гассет Хосе (1883–1955) – известный испанский философ и эстетик, историк и теоретик культуры.

Палиевский Петр Васильевич (р. 1932) – русский советский литературовед, теоретик литературы и литературный критик.

Парандовский Ян (1895–1978) – известный польский писатель, автор биографических романов о Петрарке, Оскаре Уайльде. Книга «Алхимия слова» посвящена особенностям писательского труда, творческого процесса, его различным аспектам.

Петровский Михаил Александрович (1887–1940) – русский советский литературовед и переводчик, основная область его исследований – русско-немецкие литературные связи и поэтика прозы, прежде всего – новеллы.

Платон (427–347 до н.э.) – крупнейший представитель античной философии, один из первых обратившийся к изучению специфики искусства среди других видов творчества. Будучи объективным идеалистом по типу мировоззрения, в целом негативно оценивал искусство и его познавательные возможности, тем не менее высказав существенные замечания о природе художественного творчества.

Плеханов Георгий Валентинович (1857–1918) – русский философ-марксист, автор работ по социологии художественного творчества.

Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891) – известный филолог, сыгравший выдающуюся роль в истории эстетической мысли Украины и России второй половины XIX века, профессор Харьковского университета, член-корреспондент Петербургской Академии наук, автор известных работ «Мысль и язык», «Из лекций по теории словесности» и др.

Соколов Александр Николаевич (1895–1970) – русский советский историк и теоретик литературы.

Соловьёв Владимир Сергеевич (1853–1900) – русский философ Серебряного века, автор ряда работ, посвященных различным эстетическим, литературоведческим и общекультурным проблемам, творчеству русских писателей и поэтов: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Ф. М. Достоевского и др.

Сомов Орест Михайлович (1793–1833) – русский писатель и журналист. Его трактат «О романтической поэзии» – одна из первых попыток самоосмысления русского романтизма.

Сталь Анна-Луиза Жермена де (1766–1817) – французская писательница и общественная деятельница, автор романов «Дельфина», «Корина, или Италия», нескольких эстетических трактатов.

Тодоров Цветан (р. 1939) – французский лингвист, литературовед и семиотик болгарского происхождения, один из видных представителей французского структурализма.

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – русский писатель, автор целого ряда работ, посвященных общим проблемам искусства.

Томашевский Борис Викторович (1890–1957) – русский советский теоретик и историк литературы, пушкинист, автор книг «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», «Писатель и книга: Очерк текстологии», «Русское стихосложение. Метрика».

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) – русский советский историк и теоретик литературы, автор книг «Пушкин и его современники», «Проблема стихотворного языка» и др., романов о русских писателях и поэтах «Пушкин», «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара».

Тэн Ипполит (1828–1893) – французский философ-позитивист, историк и теоретик искусства, один из создателей культурно-исторического метода.

Хейзинга Йохан (1872–1945) – нидерландский историк культуры, автор классического труда «Homo Ludens» («Человек играющий»), предложивший анализ различных аспектов мировой культуры с точки зрения наличия в них игрового начала.

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) – русский поэт, среди литературоведческих работ которой – эссе «Мой Пушкин» и исследование «Пушкин и Пугачев».

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) – представитель революционно-демократической эстетики и литературной критики. Диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» построена как полемическое опровержение эстетических взглядов Г. В. Ф. Гегеля относительно природы искусства, понимания идеала в действительности и идеала в художественном творчестве.

Чичерин Алексей Владимирович (1900–1989) – русский советский литературовед, теоретик и историк русской литературы, автор книг «Происхождение романа-эпопеи», «Идеи и стиль», «Очерки истории русского литературного стиля».

Шиллер Фридрих (1759–1805) – немецкий поэт и драматург, автор эстетических трактатов.

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) – русский советский писатель, литературовед, автор книг «Воскрешение слова», «О теории прозы», «Тегива. О несходстве сходного», «Лев Толстой» и многих других.

Эко Умберто (р. 1932) – известный медиевист, исследователь массовой культуры и литературы, семиотик, прославившийся также романами «Имя розы», «Маятник Фуко», «Остров накануне». В серии небольших литературоведческих статей «Заметки на полях «Имени розы», служащих авторским комментарием к напущенному роману, Эко излагает свое понимание литературоведческой ситуации XX века, с точки зрения которой он и объясняет свои творческие принципы.

Элиот Томас Стернз (1888–1965) – англо-американский поэт-модернист и литературный критик.

Юнг Карл Густав (1875–1961) – немецкий и швейцарский психоаналитик, создатель теории «коллективного бессознательного», корректирующей психоаналитическую теорию «индивидуального бессознательного» предшественника и учителя Юнга – З. Фрейда, что и отражено в предлагаемом фрагменте статьи.

Юэ Пьер-Даниэль (1630–1721) – автор «Трактата о возникновении романов» – одной из первых работ (опубликована в 1666 году), посвященных рассмотрению данного жанра как в теоретическом, так и в историческом аспекте.

Якобсон Роман Осипович (1896–1982) – известный русский и чешский лингвист, после революции 1917 года покинувший Россию и живший в Чехии, участник Пражского лингвистического кружка, автор целого ряда работ, посвященных, среди прочего, исследованию лингвистических аспектов произведений русской и чешской литературы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ.....	3
ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА.....	4
Платон. Государство.....	4
Аристотель. Поэтика.....	7
Дидро Д. Парадокс об актёре.....	9
Асмус В. Ф. В защиту вымысла.....	12
Вересаев В. В. Об автобиографичности Пушкина.....	15
Цветаева М. И. Пушкин и Пугачёв.....	19
Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество.....	22
Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения.....	25
<i>Вопросы и задания.....</i>	<i>27</i>
КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА.....	28
Толстой Л. Н. Что такое искусство?.....	28
Потебня А. А. Из записок по теории словесности.....	29
Мандельштам О. Э. О собеседнике.....	32
Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки.....	34
Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество.....	37
Левидов А. М. Автор – образ – читатель.....	39
Парандовский Я. Алхимия слова.....	42
Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории.....	44
Эко У. Заметки на полях «Имени розы».....	46
Барт Р. Смерть автора.....	48
<i>Вопросы и задания.....</i>	<i>51</i>
АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА.....	52
Платон. Гиппий большой. Пир.....	52
Аристотель. Большая этика.....	55
Кант И. Критика способности суждения.....	57
Шиллер Фр. Письма об эстетическом воспитании человека.....	59
Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике.....	61
Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства	

ОГЛАВЛЕНИЕ

к действительности.....	63
Плеханов Г. В. Письма без адреса.....	66
Соловьёв В. С. Общий смысл искусства.....	69
Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства.....	73
Хейзинга Й. Homo Ludens.....	74
<i>Вопросы и задания</i>	77
ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ	78
Аристотель. Поэтика.....	78
Белинский В. Г. Герой нашего времени.....	78
Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана.....	81
Гиршман М. М. Стиль литературного произведения.....	82
<i>Вопросы и задания</i>	84
АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОМ	
ПРОИЗВЕДЕНИИ	85
Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе.....	85
Гинзбург Л. Я. О литературном герое.....	87
Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности.....	93
Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии.....	105
Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве.....	113
<i>Вопросы и задания</i>	117
ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО	
ПРОИЗВЕДЕНИЯ	118
Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения.....	118
Чичерин А. В. Идеи и стиль.....	121
Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа.....	126
Виноградов И. А. Внутренняя тема.....	129
Веселовский А. Н. Историческая поэтика.....	132
Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика.....	134
Винокур Г. О. Понятие поэтического языка.....	135
Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии.....	138
Тодоров Цв. Понятие литературы.....	142

<i>Вопросы и задания</i>	146
ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ	147
Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль.....	147
Гегель Г. В. Ф. Манера, стиль и оригинальность.....	150
Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля.....	153
Соколов А. Н. Теория стиля.....	154
Гиришман М. М. Стиль литературного произведения.....	157
<i>Вопросы и задания</i>	161
ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
НА РОДЫ И ЖАНРЫ	162
Аристотель. Поэтика.....	162
Гёте И. В., Шиллер Фр. Об эпической и драматической поэзии.....	164
Гегель Г. В. Ф. Эстетика.....	165
Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.....	168
Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики.....	172
Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении.....	176
Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.....	181
Верли М. Общее литературоведение.....	182
Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм.....	184
<i>Вопросы и задания</i>	188
ЭПОС И ЕГО ЖАНРЫ	189
Гегель Г. В. Ф. Эстетика.....	189
Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр).....	191
Юэ П. Д. Трактат о возникновении романов.....	194
Бахтин М. М. Роман, как литературный жанр.....	194
Петровский М. Повесть.....	201
Локе К. Рассказ.....	202
Михайлов А. В. Новелла.....	203
<i>Вопросы и задания</i>	207
ЛИРИКА И ЕЁ ЖАНРЫ	208
Гегель Г. В. Ф. Эстетика.....	208
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка.....	211

ОГЛАВЛЕНИЕ

Кодуэлл К. Иллюзия и действительность.....	214
Гинзбург Л. Я. О лирике.....	220
Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.....	222
Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике.....	228
Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика.....	231
Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр.....	233
Вильперт Г. фон. Элегия.....	235
<i>Вопросы и задания</i>	235
ДРАМА И ЕЁ ЖАНРЫ	236
Гегель Г. В. Ф. Эстетика.....	236
Волькенштейн В. М. Драматургия.....	238
Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии.....	242
Кургинян М. С. Драма.....	244
<i>Вопросы и задания</i>	245
СИНТЕТИЧЕСКИЕ РОДОВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ	246
Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи.....	246
Мелетинский Е. М. «Мифологический» роман XX века. Вводные замечания.....	248
Выготский Л. С. Психология искусства.....	250
Вильперт Г. фон. Баллада.....	253
Блок А. А. Предисловие <к сборнику «Лирические драмы»>.....	254
Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения?.....	255
Рацкий И. А. Трагикомедия.....	258
<i>Вопросы и задания</i>	259
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	260
Шиллер Фр. О наивной и сентиментальной поэзии.....	260
Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.....	264
Тэн И. Философия искусства.....	272
Плеханов Г. В. Письма без адреса.....	277
Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы.....	278
<i>Вопросы и задания</i>	286

ВНУТРЕННИЕ ФАКТОРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА.....	287
Веселовский А. Н. Поэтика.....	287
Тынянов Ю. Н. Литературный факт.....	295
Шкловский В. Б. Искусство как приём.....	301
Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант.....	305
<i>Вопросы и задания.....</i>	<i>310</i>
ЭВОЛЮЦИОННОЕ И РЕВОЛЮЦИОННОЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	311
Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков.....	311
Лотман Ю. М. Культура и взрыв.....	317
<i>Вопросы и задания.....</i>	<i>323</i>
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРЫ.....	324
Сталь А.-Л. Ж. де. О литературе в её связи с общественными установлениями.....	324
Сомов О. М. О романтической поэзии.....	326
Пушкин А. С. О народности в литературе.....	329
Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине.....	330
Гачев Г. Д. Национальные образы мира.....	332
<i>Вопросы и задания.....</i>	<i>339</i>
ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	340
Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом.....	340
Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения.....	345
Куницын Г. И. Искусство и вечность.....	353
Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира».....	356
<i>Вопросы и задания</i>	<i>360</i>
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	361

Учебное издание

**ХРЕСТОМАТИЯ ПО ТЕОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Пособие

Составители:

ЕГОРОВ Игорь Вячеславович
СМИРНОВ Александр Семёнович

Компьютерная вёрстка: *М. И. Верстак*
Художественный редактор: *О. В. Канчуга*

Подписано в печать 10.10.2014. Формат 60×84^{1/16}.
Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура SchoolBook.
Усл. печ. л. 21,62. Уч.-изд. л. 21,25. Тираж 61 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/261 от 02.04.2014.
Ул. Ожешко, д. 22, 230023, Гродно.

ISBN 978-985-515-797-8

