СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

1923

ОСКАР ВАЛЬЦЕЛЬ

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ПОЭЗИИ

ПЕТРОГРАД
ACADEMIA


ACADEMIA

Современная литература

ОСКАР ВАЛЬЦЕЛЬ
профессор Боннского Университета

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ПОЭЗИИ

Авторизованный перевод с немецкого М Л. Гурфинкель, под ред. и с вступ. статьей проф *В М. Жирмунского «К вопросу о формальном методе»*

ACADEMIA
ПЕТЕРБУРГ 1923

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ
280
23-

Петрообллит № 3016. Напечатано 2.000 экз.

ГОС. УЧЕБНО-ПР. ШКОЛА-ТИП. ИМ. Т. АЛЕКСЕЕВА. ПЕТРОГРАД. КРАСНАЯ, 1.

К вопросу о „формальном методе“

Небольшая брошюра проф. Оскара Вальцеля „Проблема формы в поэзии“ („Die Kunstlerische Form des Dichtwerks“ Berlin, 1919, 39 стр.) представляет особый интерес с точки зрения методологии науки о литературе. Автор, пользующийся заслуженной известностью, как выдающийся исследователь идейного мира немецкого романтизма (ср. его „Deutsche Romantik“, 2 Bde, 1916, в серии „Aus Natur- und Geisteswelt“) выступает здесь с программной статьей, посвященной проблеме поэзии, как искусства, и подводящей итоги его работам, опубликованным за время войны и до нас, к сожалению, не дошедшим. История литературы, так утверждает Вальцель, слишком долго чуждалась своих важнейших задач. Она забывала о том, что поэзия прежде всего — искусство, и что в искусстве важно не „что“, а „как“. Сближение истории литературы с науками об искусстве открывает новый круг вопросов, до сих пор лишь очень недостаточно обследованных, вопросов — связанных с проблемой поэтической формы. Несколько примеров формального анализа композиции драмы и романа иллюстрируют основную мысль проф. Вальцеля — о применении к искусству поэтическому приемов анализа художественной формы, выработанных в технически более отчетливых искусствах изобразительных и в музыке. Таким образом проф. Вальцель подходит к кругу вопросов, выдвинутых и у нас в России представителями т. н. „формального метода“.

Под общим и неопределенным названием „формального метода“ обычно объединяют самые различные работы,

посвященные вопросам поэтического языка и стиля в широком смысле слова, поэтике исторической и теоретической, т. е. исследования по метрике, инструментовке и мелодике, по стилистике, композиции и сюжетосложению, по истории литературных жанров и стилей и т. п. Из этого перечисления, не претендующего быть систематическим и исчерпывающим, видно, что было бы принципиально правильнее говорить не о новом *методе*, а скорее — о новых *задачах* исследования, о новом круге научных *проблем*.

Расширение научного кругозора в сторону формальных вопросов отчетливо наметилось за последнее десятилетие, отчасти под влиянием известных работ ак. Ал-дра Ник. Веселовского и А. И. Потебни, методологических указаний ак. В. Н. Перетца и лингвистических теорий проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ, отчасти — благодаря живому почину современных поэтов, Валерия Брюсова, Вяч. Иванова и особенно Андрея Белого, нередко более осведомленных в вопросах художественной техники, чем ученые филологи. Интерес к особому кругу вопросов, связанных с проблемой поэтического стиля в широком смысле слова, т. е. с одной стороны — с изучением поэзии, как искусства, с другой стороны — с изучением языка, как материала словесного творчества, действительно объединяет в настоящее время огромное большинство молодых ученых, самостоятельно работающих в области науки о литературе, каковы бы ни были их разногласия в вопросах общефилософских, исторических, эстетических, лингвистических, т. е. иными словами — как ни различны *методы*, применяемые ими к решению стоящей на очереди научной проблемы. В Германии о сходном переломе научных интересов свидетельствуют в первую очередь работы Оскара Вальцеля, Дибелиуса, Зейферта, Сарана и др. (см. об этом — в примечаниях).

Плодотворность этих устремлений, о которых говорит и проф. Вальцель, вероятно оценит будущий историк науки о литературе: она заключается, как мне кажется, независимо

от „воли к методу“, в тех конкретных результатах в области вопросов, в русской науке совершенно не изученных, мало известных и науке западной. Благодаря исключительному вниманию, уделяемому поэзии, как искусству, результаты эти накопляются с каждым годом, свидетельствуя тем самым о плодотворности нового подхода к литературным явлениям. По сравнению с этим фактом в развитии науки гораздо менее существенным является легковесное увлечение читающей публики кричащей новинкой и столь же легковесное разочарование, граничащее с „гонением на формалистов“. В самом деле, что могут дать интеллигентному обывателю исследования по метрике, мелодике, стилистике, композиции и т. д.? К сожалению, благодаря отсутствию специальной научной печати, такие работы появляются в изданиях, расчитанных на широкую публику, вызывая справедливое недоумение читателя, а недостаточно обдуманные выступления некоторых формалистов на диспутах и митингах по вопросам искусства как бы сознательно приглашают обывателя быть судьей в специально научных вопросах. Не следует ли, однако, сделать из этого вывод — не столько о научной непригодности т. н. „формального метода“ и о бесплодности постановки формально-эстетических проблем, сколько о том, что пора науке расстаться с обывателем, не рассчитывая на громкий успех у интеллигентного читателя и не пугаясь, с другой стороны, его неодобрения и непонимания? Ибо ценность научного исследования не определяется ни его доступностью и занимательностью для среднего читателя (можно ли сделать доступной и занимательной теорию относительности Эйнштейна?), ни даже практической полезностью для общества (старый вопрос о том, что полезнее: „Шекспир или сапоги?“), а той долей объективной истины и подлинного знания, которые заключает та или иная научная теория, система и дисциплина. В этом отрицании самоценности научной истины, как системы отвлеченного знания, я вижу одно из проявлений врожденного руссоизма русского читателя, гениальным выразителем

которого был в свое время Л. Н. Толстой. В Германии никто не стал бы оспаривать научной ценности или общественной полезности работы по метрике Гете; у нас образцовое исследование о метрике Пушкина единственного специалиста по этому вопросу уже несколько лет не находит издателя, а статья молодого филолога, впервые установившего неизвестные источники популярной повести Гоголя в забытых журналах тридцатых годов, вызывает вокруг себя целую полемическую литературу, в которой с азартом отрицается самая законность постановки подобной проблемы.

Говоря о самоценности научного знания, я, конечно, отнюдь не считаю его *бесполезным* в практическом отношении. В частности поэтика, как всякая наука об искусстве, может играть существенную практическую роль в художественном воспитании, а следовательно она окажет поддержку и литературному критику, и педагогу, и даже, если угодно, интеллигентному читателю, воспитывая в нем внимание к художественной стороне литературного произведения, обостряя и углубляя художественную восприимчивость. Но прежде, чем критика или педагогика сумеют сделать общедоступными и полезными в культурном обиходе те или иные специальные научные выводы, должно пройти достаточно продолжительное время, втечение которого единственным стимулом научной работы является не столько непосредственная полезность или интересность результатов, сколько — стремление к истине. Вполне понятно, что это утверждение также относится в равной мере к „формальному методу“ и к „принципу относительности“.

Гораздо существеннее, чем эти довольно бесплодные споры, другой вопрос, который своевременно поставить, вопрос о границах применения „формального метода“, о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе. В настоящее время, в пылу увлечения плодотворной и новой работой,

для некоторых сторонников нового направления формальный метод становится единоспасающей научной теорией, не только методом — но мировоззрением, которое я предпочитаю называть уже не формальным, а *формалистическим*. Мне приходилось неоднократно высказываться по этому вопросу — по поводу работ Р. О. Якобсона и Виктора Шкловского („Начала“ № 1), Б. М. Эйхенбаума (о „Мелодике“, „Мысль“ № 3) и др. В настоящее время я считаю своевременным подвергнуть эти вопросы более широкому обсуждению. Я сосредоточу возникающие здесь разногласия вокруг следующих четырех проблем: 1) искусство, как прием; 2) историческая поэтика и история литературы; 3) тематика и композиция; 4) словесное искусство и литература.

1. Формула *„искусство, как прием“*, была выдвинута в сборнике „Поэтика“ (1919). Она может иметь, как мне кажется, двоякий смысл. С одной стороны она обозначает *метод* изучения искусства: изучая литературное произведение, как памятник искусства, с точки зрения поэтики исторической или теоретической, мы должны рассматривать каждый элемент этого произведения, как эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие, т. е. как поэтический прием. Поэтика рассматривает литературное произведение, как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов. С этой точки зрения и метрическое построение, и словесный стиль, и сюжетная композиция и самый выбор той или иной темы являются нам, в процессе изучения художественного произведения, как приемы, т. е. как эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией. Этот взгляд на понятие „прием“ я попытался изложить в статье „Задачи поэтики“ („Начала“ № 1). В таком понимании рядом с формулой „искусство, как прием“ могут существовать другие равно законные формулы, напр. искусство — как продукт душевной деятельности, искусство — как социаль-

ный факт и как социальный фактор, искусство — как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п. Задача методологии — разграничить законные области этих возможных подходов к литературному произведению, указать задачи исследования и пути осуществления, обезопасить исследователя от бессознательного вторжения в чужую область.

Иное значение приобретает эта формула, когда по свойственному многим исследователям методологическому реализму, свободно выбранный *метод* исследования отождествляется с самим предметом, условно поставленная *задача* — с окончательным и единственным существом изучаемого вопроса. Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть *только* художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего кроме совокупности приемов. В наивном виде это учение приписывает самому поэту исключительно художественные задания: однако, наличность в процессе творчества внеэстетических заданий (в особенности — заданий моральных) слишком легко подтверждается признаниями самих поэтов и свидетельствами современников. Но даже независимо от этого слишком распространенного субъективно-психологического истолкования, мнение, что в искусстве нет ничего, кроме искусства, как наследие отшумевшей эпохи эстетизма, нуждается в серьезном пересмотре.

В самом деле, чистое искусство („искусство как прием“ и только — „как прием“), будучи продуктом весьма поздней дифференциации культурных ценностей, обособляется в результате длительного процесса эволюции культуры. Как известно, на первых ступенях этого процесса господствует синкретизм культурных ценностей: такое синкретическое искусство служит одновременно различным заданиям, и чисто эстетическим, и познавательно-религиозным, и морально-практическим. Боевая песня, которая воодушевляет воинов, идущих в битву, богослужебный гимн и обрядовая песня, стихотворная мифологема, заклю-

чающая первобытную теогонию или космогонию, и песня о подвигах погибших героев, связанная с поэтической летописью героизованных предков, являются общеизвестными примерами такого синкретического искусства. К нему относится пословица—одновременно организованная, как художественное произведение и как выражение народной мудрости, но также поэтические афоризмы философа Гераклита, евангельская притча, народные заговоры и заклинания и стихотворные формулы древне-германских законов.

Не следует думать, что синкретические формы культурного творчества встречаются только в примитивных культурах: поэтические „фрагменты“ философии Новалиса, „Заратустра“ Ницше, многие произведения Андрея Белого могут служить примером современного философско-поэтического синкретизма. В несколько ином смысле относится сюда обширная область т. н. тенденциозной поэзии, в которой художественная задача соединяется с задачей морально-общественной проповеди, эмоционально-волевого воздействия, иногда подчиняясь внешней искусству цели, иногда с нею сосуществуя. В сущности тенденцией в более широком смысле, т. е. определенным моральным уклоном или ориентировкой, в той или иной степени обладает едва ли не большинство поэтических произведений, и в этом отношении современный немецкий экспрессионизм возвращается к давней и крепкой поэтической традиции, только усиливая эту тенденцию, как бывает при всякой реакции (Ср. О. Вальцель «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии», изд. „Academia“ 1922). Разве не тенденциозны „Разбойники“ Шиллера или „Горе от Ума“ Грибоедова, в которых монологи героя-протагониста организованы, как патетическая декламация, рассчитанная на моральный эффект бросаемых зрителю обвинений или подчиняющих его волю призывов? Или политические песни Беранже, вся высокая художественность которых имеет целью непосредственное эмоционально-волевое воздействие, уничтожающий смех, взволнованное негодование, подчерк-

нутое в броском и риторическим припеве? Или, наконец, лирические поэмы Байрона, с их стремлением к элементарной эмоциональной экспрессивности, заражающей слушателя лирическим сочувствием поэта и его эмоциональными оценками?

Здесь поэзия граничит с риторикой, т. е. с такою речью, которая рассчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя. Но границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы: и та и другая нередко отмечали те же „приемы“ воздействия, и может быть при анализе многих поэтических произведений (напр. Некрасова, Гервега, даже Байрона и молодого Шиллера) с существованием такого риторически-декламационного задания, с его особой телеологией, следовало бы считаться, не ограничиваясь формально-эстетическим анализом. Но даже на высших ступенях вполне дифференцированного „чистого искусства“, освободившегося от внеположных целей и обособившегося от более явных форм философско-поэтического и морально-поэтического синкретизма, художественное творчество implicite может заключать в себе элемент познавательный, моральный, религиозный (ср. об этом А. А. Смирнов, „Пути и задачи науки о литературе“, „Литературная Мысль“ 1923, № 2). Так для чисто художественного впечатления „Капитанской Дочки“ Пушкина существенна, конечно, та особая моральная атмосфера, которой окружено это произведение. Трагедия Расина, несмотря на свой, по преимуществу, формальный характер, в развитии и разрешении трагического конфликта ориентируется на определенные моральные навыки поэта и читателей. Все эти примеры ставят вопрос о границах исторической поэтики и о разграничении ее задач в пределах более широкой науки о литературе.

2. Если „прием“ — не единственный факт, существующий в поэтическом произведении, то он уже не единственный фактор литературного развития. Так Ж. Бедье, в своем

классическом исследовании о французском героическом эпосе („Légendes épiques“) вполне законно привлекает к рассмотрению влияние монастырской культуры, задачи церковной и монастырской политики и особенности церковной среды. Так же законно при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга, под влиянием которого зарождаются новые поэтические темы; исторически такое объяснение более правильно, чем предложенная недавно теория (Б. М. Эйхенбаум, „Поэзия Некрасова“, „Начала“ № 2), согласно которой политические темы появились у Некрасова, как „оправдание“ назревшей необходимости порвать с исчерпавшей себя и переставшей быть действенной поэтикой Пушкинской эпохи. Иными словами, историческая поэтика не покрывает всей области истории литературы, в которой, наряду с художественными тенденциями, присутствуют и действуют другие культурные факторы. С тем вместе падает формула, выдвинутая Р. Якобсоном („Новейшая русская поэзия“, стр. 11): „Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным героем“. Конечно, мысль о том, чтобы вывести историю литературы из беспринципного - электизма методов, путем обособления эстетического ряда и установления его внутренней закономерности, в методологическом отношении является чрезвычайно заманчивой. История классической комедии во Франции или лирической поэмы в эпоху Байрона, исследование мелодического стиля русской романтической лирики или композиционной техники романа в письмах пленяют прежде всего отчетливостью и внутренним единством поставленной задачи, которые отсутствуют в школьных исследованиях старого типа. Не следует, однако, забывать, что выделение в процессе исторической эволюции автономного, эстетического ряда есть условный, хотя и законный *методологический прием*, и что импульсы развития внутри обособленной области нередко приходят в эту область извне.

Существует, правда, мнение, отчетливо формулированное в сборнике „Поэтика“ и в дальнейших работах его участников, что „новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность“ (стр. 120). Предлагается схема процесса литературного развития, имеющая соблазнительное сходство с учением Дарвина, согласно которой появление новых поэтических форм объясняется механическим процессом обновления и приспособления, совершающимся в самом искусстве, независимо от других явлений исторической жизни: старые приемы в искусстве изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются, как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Не буду останавливаться на том, что принцип этот пригоден лишь для критических эпох развития искусства, с резкими и частыми переломами, не для органических эпох с медленным созреванием консервативной традиции. Гораздо существеннее то обстоятельство, что принцип контраста слишком широк и бессодержателен, чтобы определить и объяснить направление исторического процесса: когда изживается определенный литературный стиль, по контрасту могут возникнуть самые различные новые тенденции. Об этом прекрасно говорит в своей „Эстетике“ Ионас Кон: „Мы можем оставить здесь в стороне попытки объяснить смену стилей из общего стремления к новизне, из утомления старым, т. к. подобные моменты всегда могут объяснить лишь самый факт изменения стиля, но никогда не направления, в котором оно происходит“ (ср. русск. перев. Н. В. Самсонова, 1921, стр. 128). Между тем на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные „опыты“ отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля, как замкнутого единства или си-

стемы взаимно обусловленных приемов. При этом одинаковые приемы появляются одновременно у разных поэтов, независимо друг от друга. Движение может одновременно захватывать разные страны, напр., в эпоху романтизма или символизма, как одинаковый творческий импульс („élan vital"). Эволюция стиля, как единства художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также—всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр., ренессанс и барокко, классицизм и романтизм) захватывают одновременно все искусства и определяются общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в техническом, формальном отношении, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда — напр. эволюцию орнамента от Возрождения к барокко — мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими, на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда.

Вот отчего принцип отклонения от существующих шаблонов, „прием остранения" и „прием затрудненной формы" (Поэтика, 105) представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию в сознании отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский „Гец" казался трудным, непонятным и странным не поклонникам Шекспира из кружка „бурных гениев", а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшеда или Лессинга; для самого Гете он не был „заторможенной" и „трудной" формой, определявшейся контрастом с чем то общепринятым, а самым простым и абсолютно адэкватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения; Гете думал при этом, как мы

знаем, не о создании новых условностей и „трудностей“ для читателя, а только — о разрушении существующих условностей французского театра ради новой поэтической формы, более выразительной и индивидуальной, т. е. адэкватной его художественному переживанию. Метафоры А. Блока или ритмика Маяковского, действительно, производят впечатление поэтической речи „заторможенной“, „кривой“, но только на читателя, воспитанного — скажем — на А. Толстом, Полонском или Бальмонте, — как бы еще не посвященного, непривычного к новому искусству, или, напротив, на представителя более молодого поколения, ощущающего это искусство, как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом ощущение „остранения“ и „трудности“ *предшествует* эстетическому переживанию и обозначает *неумение построить* непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности.

3. Известна формула эстетики Канта: „прекрасно то, что нравится независимо от смысла“ (schön ist, was ohne Begriff gefällt). В этих словах дается выражение формалистическому учению об искусстве. Как примеры чистой или „свободной“ красоты, Кант приводит — красивое оперение птицы (поскольку мы отвлекаемся от его назначения), краски и формы цветка, блестящую окраску раковины, движение линий орнамента, инструментальную музыку. Красота человеческого лица для Канта — не „свободная“ а „связанная“, — потому что лицо человеческое красиво не как раковина или орнамент, простым сочетанием красок и линий, как таковых, а в связи с тем смыслом, который имеют эти формы; точно так же суждение о красоте собора связано с мыслью о назначении этого произведения зодчества.

Противопоставление двух типов прекрасного может быть положено в основу различения двух видов искусства. Различение, о котором я говорю, перекрещивается с обычным делением: живопись, архитектура, скульптура, орна-

мент — искусства симультанные, строющиеся в пространстве, подчиненные композиционному принципу симметрии; музыка, поэзия — искусства сукцессивные, развивающиеся во времени, подчиненные ритму; и, прибавлю для полноты, — танец и театр, искусства, соединяющие принципы пространственной и временной композиции, симметрии и ритма. Во всех трех группах возможны, с одной стороны, искусства чистые, формальные, беспредметные, как орнамент, музыка, пляска. В этих искусствах самый материал, из которого они строятся, насквозь условный, отвлеченный, эстетический — приспособленный специально и исключительно для художественных целей, не отягченный смыслом, вещественным значением, практическим заданием. Художественное воздействие чистого искусства сводится к игре прекрасными формами — линиями и красками, звуками и движениями, которые удовлетворяют нас своей художественной композицией, осуществляя в пространстве или во времени чистые формы симметрии и ритма. С другой стороны, в искусствах предметных или тематических, как живопись, скульптура, поэзия, театральное искусство, отягченных значением, материал искусства не является специально эстетическим, он обладает вещественным смыслом и связан с практической жизнью. В таких искусствах законы художественной композиции не могут всецело главенствовать, во всяком случае они не являются единственным организующим принципом в произведении. Так, построение портрета не может всецело определяться формальным композиционным заданием: оно связано с естественным строением человеческого лица, с предметным, вещественным смыслом художественного задания: художник не может в угоду формальному композиционному принципу изобразить на лице человека два носа или на туловище две головы — вернее, может лишь постольку, поскольку выйдет за пределы живописи, в область орнамента, декоративной, беспредметной трактовки задания. С другой стороны в области живописи возможны новые,

специально тематические задачи, недоступные искусствам беспредметным: напр. в портрете — чисто художественное понятие экспрессивности лица, выразительности жеста и позы, правдоподобной или абстрактно-стилизованной обстановки. и т. п. Таким образом, если тематическое искусство, с одной стороны, не знает чистых форм симметрии и ритма, композиции, подчиненной исключительно художественному закону, то, с другой стороны, введение тематического элемента связано с новыми художественными задачами, недоступными для искусства беспредметного.

В поэзии, как в искусстве предметном, тематическом, нет чистого музыкального ритма и мелодии. Скользящие тона гласных с неопределенными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределенная длительность слогов и неравная сила ударений препятствуют безусловному осуществлению ритмического принципа. Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону (ср. т. н. „отступления" от метра, существующие во всех языках),— потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми. Но отягченные значением звуки человеческой речи, как и линии портрета, осуществляют определенное тематическое задание; в связи с этим композиция поэтического произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством. Даже в области ритма мы наблюдаем эту смысловую композицию: несовершенный в акустическом отношении стихотворный ритм есть в то же самое время смысловое единство, что видно особено отчетливо в синтаксической композиции стихотворения, в объединении стиха или строфы, как единства смыслового, в явлении ритмико-синтаксического параллелизма и т. д. (Об этом

подробнее—в моей книге: „Композиция лирических стихотворений“ Пбг. 1921).

Итак для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента. Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к ее тематической стороне, к самому *выбору* темы в такой же мере, как к ее *построению*, композиционной разработке и сочетанию с другими темами. В этом смысле темой для поэта является каждое отдельное слово, имеющее вещественное значение: здесь тематика совпадает с поэтической семантикой; тем более надлежит рассматривать, как тему, каждый мотив, которым пользуется поэт в смысловой композиции художественного целого. Характерно, что столь существенное для литературы понятие о поэтических жанрах, как об особых композиционных единствах, связано в поэзии (как и в живописи) с тематическими определениями: героическая эпопея и лирическая поэма, ода и элегия, трагедия и комедия отличаются друг от друга не только по своему построению, но имеют каждая свой характерный круг тем. Напротив того, в музыке как в искусстве беспредметном, возможно строго формальное, композиционное определение каждого жанра: напр. симфонии, сонатной формы, романса, песни и т. п.

Основным недостатком большинства современных работ по вопросам поэтики является сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики. Оно вполне законно, как индивидуальное предпочтение к определенной группе вопросов, но теряет право на существование, когда пытается обосновать себя, как эстетическую теорию. В этом своеобразном уклоне несомненно сказывается влияние некоторых новейших течений в искусстве: в области живописи, поэзии, театра принцип „беспредметного искусства“ неоднократно выдвигался

*

в последние годы под влиянием эстетики футуризма. В этом вопросе следует провести особенно отчетливо границу между *формальными заданиями* науки о литературе и *формалистическими принципами* ее изучения и истолкования. Нельзя думать, что вопросами метрики, инструментовки, синтаксиса и сюжетосложения (т. е. сюжетной *композиции*) исчерпывается область поэтики: задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, т. н. „содержание", рассматриваемое, как художественно действенный факт.

В этом смысле в новейшее время был сделан в поэтике существенный шаг вперед, поскольку в круг ее рассмотрения были вовлечены вопросы сюжетосложения (в Германии—в работах Б. Зейферта и В. Дибелиуса, у нас—В. Б. Шкловским и Б. М. Эйхенбаумом). Однако именно здесь нашло себе выражение то характерное формалистическое мировоззрение, которое выдвигает вопросы композиции засчет вопросов тематики. „Литературное произведение есть чистая форма", пишет В. Шкловский („Розанов", стр. 4) „оно есть не вещь, не материал, а *отношение* материалов". „Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их *отношение*. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, *противопоставления мира миру* или *кошки камню*—равны между собой". Это отрицание художественного значения поэтической темы, тех мотивов, которые участвуют в построении („арифметического значения" элементов „отношения") приводит автора к мысли, что в сюжете существенна не его тематическая сторона („фабула"), а только его композиционное строение („сюжет" в собственном смысле). Отсюда—отождествление сюжета „Евгения Онегина" с любовью Ринальда и Анджелики во „Влюбленном Роланде" Боярдо: все различие в том, что у Пушкина „причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке", а у Бо-

ярдо „тот же прием мотивирован чарами“ („Развертывание сюжета“, 4) Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в „обнаженной“ форме: „А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б“. Думается, однако, что для художественного впечатления „Евгения Онегина“ это сродство с басней является весьма второстепенным, и что гораздо существеннее то глубокое *качественное различие*, которое создается благодаря различию *темы* („арифметического значения числителя и знаменателя“), в одном случае — Онегина и Татьяны, в другом случае—журавля и цапли. К таким весьма поспешным отождествлениям приводит неизбежно формалистическое рассмотрение литературного произведения, сознательно пренебрегающее *тематическим наполнением* сюжетной схемы.

4. Поставив с одной стороны произведение чистой лирики, с другой—современный роман, сюжетный или психологический, мы легко можем установить, что в пределах самой литературы взаимоотношение между композицией и тематикой может быть очень различное. Чем определеннее подчеркнут композиционный элемент, чем больше он овладевает всем произведением словесного искусства — в том числе словесным материалом, его внешней звуковой формой, тем незначительнее роль тематического элемента и тем формальнее насквозь построенное по художественному принципу произведение; так, нередко — в чистой лирике. Напротив того, чем более ослабевает композиционное задание, чем оно менее глубоко охватывает структуру словесного материала, ограничиваясь широкой и обобщенной смысловой (сюжетной) композицией, тем отягченнее бывает произведение смысловым грузом, тем дальше уходит оно от понятия чистого искусства; примером могут служить романы Л. Н. Толстого. Исследователи художественной структуры современного романа (напр. проф. Вальцель) недаром со-

средоточивают свое внимание на началах или окончаниях главы: это—зачаточные формы художественного обрамления больших словесных масс, построенных отнюдь не исключительно по художественному принципу, как бы остаток формальной структуры, композиционной четкости и связанности в произведении, до некоторой степени свободном от слова. Присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочения словесного материала со стороны его внешней звуковой формы, служит лишь внешним критерием более или менее глубокой художественной обработки всего словесного материала. В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, комуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение. Конечно, существует чисто-эстетическая проза, в которой композиционно-стилиститические арабески, приемы словесного „сказа", вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени—у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого, „Серапионовых братьев"). Однако, именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом.

Все эти соображения я считал нужным предпослать интересной книге проф. О. Вальцеля, чтобы заранее указать на проблематический характер поставленных в ней вопросов.

Во многих отношениях проф. О. Вальцель идет иными путями, чем русские „Формалисты“: так, изучая поэзию, как искусство, он ориентируется в своей терминологии не столько на лингвистику, сколько на технические термины других искусств. (Об этом подробнее—в его книге „Сравнительное изучение искусств“—„Wechselseitige Erhellung der Kunste“ Berl. 1917). Введение в научный оборот предложенных немецким ученым новых методов я считаю особенно существенным, чтобы предохранить нашу молодую науку исторической и теоретической поэтики от узкого догматизма в научных вопросах, в которых еще очень мало окончательного решенного, но много—требующего изучения и всестороннего обсуждения.

В. Жирмунский.

28/III 1923 г.

Проблема формы в поэзии.

Гете в старости как то записал следующую мысль: „В художественном произведении людей больше интересует „что“, чем „как“; первое они могут воспринять по частям, второе они не в состоянии охватить в целом... Вопрос: „откуда взял это поэт?“ тоже сводится лишь к понятию „что“, о „как“ при этом обыкновенно не говорится“.

Наблюдения и опыт многих десятилетий выливаются в сжатую форму этих нескольких фраз, которые могут служить критерием для оценки художественного развития всего Гетевского круга. Они указывают на недостаток, существовавший уже в эпоху немецкого классицизма и романтизма, т. е. именно в тот период времени, которому приписывается чуть ли не чрезмерно повышенный интерес к вопросам искусства. Действительно, в настоящее время, когда появилось столько новых интересов, мы в этом смысле не только не пошли вперед, но скорее, несколько опустились. Быть может, теперь еще настойчивее требуют ответа на вопрос „что“. Несомненно, для большинства в художественном произведении „откуда“ все еще, важнее, чем „как“.

По крайней мере события, недавно имевшие место у нас, едва ли были мыслимы во времена Гете. Тогда еще не оспаривалось веками освященное право художника заимствовать материал („что“) у других, а ценность собствен-

ного достижения полагать только в „как“. Некогда изобразительное искусство вновь и вновь пыталось воплотить мир богов Греции и Рима. Позже, та же участь выпала на долю мира христианских верований Ни одного художника не упрекали в том, что он снова стремился изобразить Зевса или Афину, Христа или Деву Марию. Точно так же и писатели разрабатывали в той или несколько иной плоскости сюжеты, уже использованные до них другими. Лишь в 19 веке стали требовать, чтобы искусство создавало новые сюжеты, или, по крайней мере, оперировало неиспользованными. Это требование могло стать в известном отношении фактором дальнейшего развития. Однако, нельзя отрицать и того, что оно привело в большинстве случаев к несомненному понижению художественного чувства.

Сам Гете мог еще для своих „Разговоров немецких переселенцев“ использовать эпизод из воспоминаний маршала Бассомпьера. Он поступил при этом, как поступали все новеллисты прежнего времени, в частности Боккаччо. В новейшее время поэт с высокими художественными заданиями, пытавшийся перелить в новую форму рассказ Бассомпьера, был обвинен в плагиате. То же произошло с Гофмансталем при создании его „Электры“. Она многим показалась плагиатом из Софокла, в то время как она значительно дальше от трагедии Софокла, нежели последняя от драм на ту же тему Эсхила и Эврипида. На заглавном листе своей трагедии „Спасенная Венеция“ Гофмансталь назвал имя Томаса Отвея; Рихард Бэр Гофман в подзаголовке к „Графу фон Шароле“ указал на „Роковое приданое“ Филиппа Массинджера и Натаниэля Фильда; это

было сделано, дабы не вызвать подозрения, будто от читателя скрывают более старую поэтическую трактовку того же сюжета. Во времена Гете такая осторожность вряд ли была бы нужна. И только в наши дни мыслимо, чтобы об „Эльге“ Гауптмана говорили, будто она лишь переделанный в сценический диалог рассказ Грильпарцера. Сто лет тому назад считали возможным творение великого поэта рассматривать, как образец для нового художественного произведения, если только поэт умел извлечь из старого материала новые художественные ценности.

В самое последнее время в этой области заметно некоторое улучшение. Наши драматурги вновь приучили публику принимать в новом одеянии старые, неоднократно обрабатывавшиеся сюжеты. Мало по малу поняли, что современный поэт имеет право вывести на сцену графа фон-Глейхен, Гризельду или Тристана, и что ему нельзя ставить в вину перевоплощение старых образов. Но этим возвысились лишь до той ступени художественного понимания, которая некогда являлась неотъемлемой принадлежностью всего культурного мира. Ведь никто не сомневается в том, что в нашем художественном самосознании мы далеко опередили поэтов периода расцвета средневековой немецкой литературы. Между тем, в этих вопросах Готфрид Страсбургский разбирался гораздо лучше, чем те художественные критики XX века, которые в переработке старых сюжетов усматривают лишь плагиат. Он проводил тут точную и резкую границу. Он не скрывал того, что многие до него „рассказывали“ о Тристане, но он сомневается „правильно ли рассказывали“ о нем. Он считал, что на его долю выпала задача противопоставить

общераспространенной традиции изображение истинного существа вещей. И дар его поэтического прозрения был ему залогом того, что из многочисленных, нередко извращенных наслоений традиции, именно он сумеет извлечь подлинное и истинное. Таково убеждение каждого настоящего поэта, когда он берется за новую обработку старого предания.

С небрежной надменностью властителя смотрел Гете на поэтические заимствования, которые куда скорее, чем вышеуказанные, могли быть сочтены за плагиат. Не задумываясь предоставлял он другим свои замыслы; Вальтер Скотт и Байрон, по крайней мере—по мнению самого Гете, во многом обязаны его творениям, и он нисколько не упрекал их за то, что они заимствовали—первый из Эгмонта и Вильгельма Мейстера, второй из Фауста. Правда, в то же время—в разговоре с Эккерманом от 18-го января 1825 года—он категорически отстаивает свое право строить „Пролог на небе“ по библейскому образцу книги Иова и вложить в уста Мефистофеля песню Шекспира.

Пусть в других случаях Гете проводил более строгую границу между „моим“ и „твоим“: он имел право так свободно высказывать это мнение Эккерману потому, что сам придавал мало значения вопросу „откуда“, чутьем угадывая в этом понятии „откуда“ нехудожественный вопрос „что“. В последнем же он видел определенный уклон к рассмотрению художественного произведения исключительно со стороны его фабулы („содержания“).

Исключительное внимание к содержанию художественного произведения так же ошибочно, как чисто этическая оценка. В первом случае интересуются только фабулой,

происшествиями, воспринимая их, как события разыгравшиеся в действительной жизни. Во втором случае спрашивают, хороши или дурны люди, выступающие в произведении искусства. Если речь идет о поэтическом произведении, в нем усматривают прежде всего известные положительные или отрицательные моральные принципы, представленные действующими лицами. Если дело касается произведения изобразительного искусства, то хвалят красивые и порицают некрасивые образы, или восхваляют то, что находят приличным и порицают то, что считается неприличным, прежде всего, например, наготу. Такие ложные мнения высказываются отнюдь не на одной только низшей ступени культуры. Я знаю новейшие работы, претендующие на научность, в которых о поэзии и поэтических образах говорится языком любителей „легкого чтения". И тут и там существенным оказывается лишь одно: сойдутся ли в конце концов герой с героиней, и не слишком ли она хороша для него, т. к. собственно говоря, он ведь мало чего стоит.

Однако, если рассмотрение художественного произведения со стороны содержания или этических проблем может легко стать на ошибочный путь, его все же нельзя совершенно исключить. Художественное прозведение неразрывно связано с содержанием, художник проявляет свое мастерство, оформляя это содержание. К области этического по большей части относится идейное богатство художественного произведения. Из двух важнейших идейных моментов, теоретический обычно остается неиспользованным в искусстве. Разрешение вопросов познания редко имеет место в поэзии. Но не одна только поэзия имеет уклон

в сторону этического. Всюду, где человеческое переживание отливается в художественную форму, этический момент тотчас выступает на первый план. Не противоречит этому факту и громкий лозунг искусства свободного от морализма, хотя бы потому, что такое искусство, благодаря своему протесту против всякой морали, само является подчеркнуто этическим явлением.

При анализе содержания и нравственного элемента данного произведения очень трудно провести границу между эстетическим и не эстетическим, художественно дозволенным и анти-художественным рассмотрением его. Чтобы не впадать каждый раз в ошибку, следует прежде всего рассматривать художественное произведение с точки зрения того искусства, к которому оно относится. Художественная сущность стихотворения выясняется проще всего, если взять его, как произведение словесного искусства. К музыке правильно подойдет тот, кто попытается изучить ее, как создание искусства звуков, картину, как творение искусства красок, скульптуру и архитектуру, как произведения пластического материала.

Прежде всего следует обратить внимание на переживания, непосредственно вытекающие из чувственного впечатления, вызванного художественным произведением. Относительно музыки и изобразительных искусств это понятно само собой. Но поэзия также обращается к внешним чувствам. Она действует на слух и таким путем вызывает ряд чувственных впечатлений. Она пользуется тонами и различиями тембра. Когда в поэзии ощущается что то твердое или мягкое, распространенное или сосредоточенное, расплывчатое или сжатое, то это, быть может, лишь эмо-

циональное впечатление, возникшее в результате таких же чувственных восприятий. Ритм, размер, рифма — все это относится сюда же. В живописи этому соответствуют краски и светотень, как предпосылки чувственного впечатления или условия воздействия живописной формы.

Но в поэтическом произведении есть еще другой элемент, который относится к области чувственного восприятия, однако попадает в наше сознание не непосредственным путем внешних ощущений. Слова, это подлинное орудие поэзии, вызывают у нас представления. Кроме того, они вызывают представления, покоющиеся на прежних чувственных впечатлениях. Наряду с непосредственным чувственным воздействием слов, воспоминания прежних чувственных восприятий, поскольку они вновь пробуждаются словом, играют очень значительную роль. Нам кажется тогда, будто мы слышим и видим многое такое, что далеко выходит за пределы непосредственных чувственных впечатлений словесного искусства. Возникают внутренние образы, и они определяют наше чувство. Сюда относится такой элемент поэтической образности, как сравнения, метафоры и другие родственные явления, все то, что в поэзии имеет притязания на наглядность: прежде всего изображение людей, окружающего их мира, природы, так называемого ландшафта. Когда в поэтическом произведении речь идет об одном человеке, то воздействие на чувство резко отлично от того, которое получается, когда дело касается группы людей. Действительно, когда поэт вводит одно лицо, мы, как бы схематичен ни был его образ, внутренним зрением охватываем его целиком. Так же видим мы несколько лиц, о которых поэт говорит одновременно, и несомненно, что разница

между впечатлением от картины, где изображена толпа людей и от поэтического произведения, где та же толпа обрисована несколькими словами, куда меньше, чем это обычно предполагают. Возникает вопрос, легко ли художнику возбудить то чувство, которое в людях, обладающих некоторой долей фантазии, поэт пробуждает словами „уединенный дом“.

Мне, конечно, не приходится добавлять, что речь идет только о чистой форме словесного творчества, а не о сценическом его воплощении. Кроме действия звука и возбуждения представлений, сцена пользуется еще другими средствами. Она, как и изобразительные искусства, действует на зрение. На сцене, чтобы воспользоваться тем же примером — разница между впечатлением от одного человека и толпы оказывается непосредственно явственной для глаза.

Все это очень просто и давно уже было сказано. Менее обычно для исследователей поэтических произведений правильное применение этих принципов. Вещи, о которых я тут говорю, принято считать деталями поэтической техники. Их рассматривают в отдельности, классифицируют с логической точки зрения и упускают из виду выяснение того значения, какое они приобретают в связи с общим художественным заданием. Именно, как говорит Гете, останавливаются на единичных явлениях и не охватывают их в целом. У нас есть объемистые труды о формальных элементах поэзии. Но чрезвычайно редки указания на то, каково значение этих формальных элементов в художественном целом, какое место в этом целом они занимают.

Исследование формы изобразительных искусств ушло в этом отношении далеко вперед. Оно исходит из цельного

художественного произведения и спрашивает, как в нем распределены краски и светотень, как выявлены плоскости и линии, как расположены фигуры. Задача художника — оформить и заполнить пространство, из единичного создать единое и органически слитое. Правда, иной раз картина может возникнуть и так: на полотне рисуют несколько фигур, добавляют в виде фона ландшафт, незаполненное место сверху рассматривают как воздух, снизу—как землю. Но все же живопись требует углубленной оценки того замысла, который осуществляется художником, т. е. попытки в рамках строго ограниченного пространства слить отдельные красочные эффекты в единое внутренне обусловленное целое. В этой симфонии красок проявляется то душевное состояние, которое требует воплощения.

Так же обстоит дело и в поэзии. Поэзия, как и живопись и архитектура, должна заключить в определенные границы ряд чувственных воздействий. В этом смысле, не только архитектура, но и живопись и поэзия являются искусством пространства. В тех же искусствах, однако, мы находим и внутренне необходимую временную последовательность воздействия этих элементов.

В каждом искусстве и в отношении каждого произведения искусства наше чувство стремится пройти через различные состояния. Получаются как бы нарастание и падение чувства, сменяющие друг друга. Особенно отчетливо это наблюдается в музыке.

Душа чувствует потребность испытать подобную смену настроений. В процессе художественного наслаждения это чередование создается не только разнообразием содержания, или последовательностью нравственных эффектов. Многие

считают, что в трагедии, после того, как мы возмущались несправедливостью, мы, по соображениям этическим, хотим испытать радость наказания виновного. Однако потребность в нравственно удовлетворительной развязке отнюдь не занимает нас всецело. Наряду с ней имеет значение стремление к чисто формальному художественному удовлетворению. Мы словно слышим два ряда контрастирующих звуков, а затем созвучное их замирание. В нас пробуждаются противоречивые чувства, сталкиваются между собой и, наконец, сливаются воедино. Это музыкальное впечатление может иметь большее значение, нежели самое содержание слов. Его несомненно испытывают и те люди, которые даже не подозревают о нем и считают, что находятся исключительно во власти фабулы и ее идейного содержания. Многие уходят из театра неудовлетворенными, уверенные в том, что трагедия оказалась этически незавершенной, в то время как в действительности их лишили только того формального воздействия развязки, к которому они привыкли. Им не хватает лишь музыкального впечатления, заключительного аккорда, в котором отзвучал бы этический элемент пьесы.

Старый опыт ораторов и докладчиков показывает, что самые глубокие мысли пропадают даром и не находят отзвука, если неудачна их инструментовка. Для того, чтобы речь произвела должное впечатление, особенно строго и точно должно быть оформлено самое опасное место ее — заключение. И наоборот — удачное заключение, умелая отделка конца, может заставить забыть недостаток мысли и бедность содержания длинного доклада. Немцам, этим истинным ученикам и единомышленникам Плотина,

всегда становится страшно, когда говорят о чисто формальном воздействии искусства, особенно искусства речи. Тогда охотно приводят они слова молодого Гете, этого резко выраженного неоплатоника. Как будто Гете в порицающих словах „Прафауста“ высказал свое окончательное мнение по этому вопросу! Правда, Фауст советует своему ученику „не звенеть бубенцами на шутовском колпаке“:

— И разве дружба, братство и любовь
Не говорят нам сами за себя?
И если то, что говорится, дельно,—
Играть словами разве не бесцельно?
Да, ваши речи с праздным блеском их
В обман лишь вводят вычурой бесплодной.
Не так ли ветер осени холодной
Шумит меж листьев мертвых и сухих?

Зрелый Гете думал иначе. И, действительно, только уже на закате греческой культуры могло возникнуть то недоверие к воздействию художественной формы, которое обнаруживает в этом вопросе Плотин. Напротив того, древние всегда сознавали, что красноречие именно со стороны слухового впечатления обладает волшебной властью над душой человека. Э. Норден [1] считает, что ни один современный народ не в состоянии с такой силой воспринимать искусство речи и поддаваться его влиянию. Меньше всего — немцы. „Ибо, добавляет он, никто не станет отрицать, что слух романских народов и теперь еще не только тоньше, но и восприимчивее к благозвучию как изящной, так и патетической речи“.

Норден подкрепляет все эти утверждения яркими примерами. Он вспоминает испанца Антония Луллия, который в 1558 году говорил: „Изучение музыки необходимо оратору". Только между романскими народами возможны, по его мнению, те споры о преимуществах родного языка, которые с таким ожесточением вели французы, итальянцы и испанцы в 17 веке. (Все же следует припомнить, что в конце 18-го века на той же почве скрестили оружие Клопшток и А. В. Шлегель). Норден цитирует француза более позднего времени, утверждающего: „Характер, присущий каждому словесному предложению, всегда может найти себе соответствие в характере музыкальной фразы, что позволяет легко применить музыкальную идею к идее, выраженной словами". Француз, на которого ссылается Норден, уверяет, что хороший музыкант должен уметь аккомпанировать на рояле хорошему оратору: тогда музыкальные периоды значительно облегчат понимание произнесенных слов. Ведь греки декламировали под аккомпанимент музыкальных инструментов, а римские ораторы прибегали к помощи музыканта, чтобы удержать правильный тон, или вновь вызвать его в памяти. Помимо теории, Норден, в жизни французов также обнаруживает такое музыкальное воздействие речи. Так в „Жерминале" Золя изображается народный оратор: „Воцарилось глубокое молчание. Он заговорил. Его голос звучал тяжело и глухо. Мало по малу он повышал его и извлекал из него патетические эффекты. Он расставил руки, сопровождая свои периоды мерным качанием плеч. Его красноречие отзывалось проповедью. Его манера заканчивать фразы имела в себе что то религиозное; их монотонный гул действовал в конце концов убедительно".

*

Метрические схемы античного стихосложения недостаточны, чтобы определить музыку прозаической речи. Одними ямбами и дактилями тут ничего не поделаешь. Недостаточно также и трудное понятие ритма художественной прозы (т. н. „numerus“). Для выяснения этих вещей необходима высшая математика формального анализа. Сиверс и Саран [2] стремятся подметить мелодию неразмеренной речи, так же как и размеренной. На этом пути могут быть достигнуты интересные результаты. В данном случае я отмечаю только следующее: формальный анализ словесного искусства вынужден заимствовать у музыки ее термины.

Сиверс и Саран хотят определить мелодию отдельных произведений и прежде всего мелодии отдельных писателей. При этом выясняется, как сильно связан даже величайший мастер слова своими природными способностями и обусловленными тем самым границами его дарования. Сиверс и Саран пытаются точнее определить эти ограничения, пользуясь наблюдениями Рутца. Рутц [3] сообщает поразительные вещи о телесных предпосылках всяких внешних проявлений душевной жизни вообще и художественной деятельности в частности. Однако, и в его работах внимание сосредоточивается на типических и постоянных моментах, проявляющихся в длинном ряде единичных произведений. Не только каждый художник слова имеет свою собственную мелодию, но и музыканты, как и поэты, могут быть разделены на резко отличные друг от друга группы. Наибольшее значение имеют три основных типа. Они в свою очередь распадаются на довольно значительное количество подразделений. Согласно наблюдениям Рутца, отдельный художник может в своих творениях переходить из одной

группы в другую. Однако при этом сохраняется основной тип.

Я высоко ценю выводы Рутца и считаю, что они принесли мне существенную пользу. Но я не могу умолчать о том, в чем направление его работы не совпадает с моим. И не потому только, что его наблюдения направлены на типическое, в то время, как мне чудится возможность такого формального анализа, который считался бы со своеобразием художественного произведения, но потому еще, что у Рутца, как и у Сиверса и Сарана, центр тяжести лежит на бессознательных предпосылках художественного творчества. Это не значит, что всюду, где наблюдается своеобразие художественной формы, я предполагаю сознательное оформление и созидание, скорее я предпочел бы вообще исключить самое противопоставление сознательного и бессознательного в процессе художественного творчества. Для меня дело идет об особенностях формы, проявляющихся в уже законченом произведении искусства. Наблюдения наши в этой области были бы неминуемо затруднены, если бы предварительно пришлось решать неразрешимый вопрос — были ли отдельные формальные особенности намеренно выбраны художником, или же они непосредственно и бессознательно вытекали из его природных способностей и индивидуального дарования. Если вдуматься, то такие соображения только затемняют взгляд, пытающийся проникнуть в своеобразное искусство данного произведения. Я конечно не оспариваю того, что благодаря Рутцу и его последователям было достигнуто углубленное понимание некоторых существенных элементов поэтической формы. Помимо этого, намечен путь от личности художника, от его телесного и духов-

ного облика, к его творению. Но есть такие формальные особенности, которые не поддаются определениям Рутца. И для того, чтобы окончательно выяснить их значение, лучше пока отказаться от так называемого психологического исследования самого поэта и его творчества. Наиболее важные задачи в области изучения формы разрешит лишь тот, кто сумеет ради творения забыть о самом творце.

Для меня в данном случае особенно ценна одна сторона в работе Рутца, к сожалению, именно та, которая, насколько я знаю, занимала его менее всего. Оказывается, что основные и вторичные типы, наблюдаемые среди музыкантов и поэтов, действительны и для мастеров изобразительных искусств. Сам Рутц в сущности ограничивается указанием на то, что, высказываясь письменно, художники и скульпторы сохраняют тот же тип, что в своих художественных произведениях. Мне кажется, однако, что именно из непосредственного и широкого наблюдения над произведениями изобразительного искусства вытекают особенно серьезные доводы в пользу всей теории Рутца. Все для этого необходимые опыты можно над картинами и скульптурой провести в гораздо более чистом виде, нежели над музыкальными и поэтическими произведениями. Кто хочет выяснить, к какому типу принадлежит музыкант или поэт, должен заставить звучать его вещи. При этом исполнении чужого замысла он легко может напасть на ложный тип, т. к. на передачи музыки и поэзии отражается тип передающего и тем самым видоизменяет их. Между тем, произведения изобразительного искусства не нуждаются в таком исполнении, они могут непосредственно влиять на наблюдателя. Кто обладает хотя бы некоторыми моторными способно-

стями, тот перед лицом произведений изобразительных искусств гораздо скорее и вернее достигнет убедительных результатов. Первое сильное впечатление я получил от метода Рутца, когда Сиверс поставил меня перед портретом женщины — созданием Штука — и я рассматривал его с точки зрения Рутца. Этот опыт действительно был очень убедителен.

Но если типы Рутца действительны в изобразительных искусствах, как и в музыке и в поэзии, то это новое доказательство в пользу того, что во всех этих искусствах господствует один и тот же формальный закон. Следовательно, формальное исследование, пригодное для изобразительных искусств, может быть, применено и к поэзии. Таково же соотношение музыки и поэзии. Доказать это положение и было моей важнейшей задачей. К художественной форме поэтического произведения мы должны подходить, пользуясь орудиями, предоставленными нам музыкой и изобразительными искусствами.

Мы давно это делаем. Язык литературной критики носит явные следы этого обыкновения. Термины изобразительных искусств и музыки служат для выяснения формальных особенностей поэзии, причем это касается не только тех понятий, которые, благодаря одинаковому воздействию на слух, являются общими для музыки и для поэзии, как, например, ритм, такт, ударение и т. д., но музыкальные и пластические термины применяются в поэзии и в переносном смысле слова. В произведениях словесного искусства также находят аккорды, им также приписывают лейтмотивы, говорят о скерцо или каприччо и, отмечая мажоры, миноры и богатство звуков, отнюдь не имеют

в виду чисто акустических моментов. Точно так же знают колорит поэмы, утверждают, что поэт проводит линии, работает кистью, накладывает мазки, распределяет светотень, рисует картину или лишь набрасывает эскиз; произведение словесного искусства имеет свою архитектонику, драма или роман — свое построение; далее говорят о строении глав, актов, явлений. Для нас вполне обычны слова: передний и задний план поэтического произведения, хотя, когда на сцене не в переносном, а в прямом смысле слова говорят о переднем и заднем плане—это имеет совершенно иное значение.

Все это объясняется тем, что остальные искусства, более близкие к ремеслу, имеют гораздо более богатый технический словарь, нежели поэзия — это создание одиноких.

Прежде всего это относится к музыке и архитектуре. Чтобы быть перенесенными в сферу действительности, они нуждаются в толпе слушателей. И с этой толпой надо говорить общепонятным языком. Среди поэтов в аналогичном положении находится только драматург, и действительно технический язык сцены очень богат. В остальных случаях поэзия знает лишь традиционные термины античной стилистики, риторики, метрики и поэтики. Они на половину забыты и принимаются во внимание меньше, чем того заслуживают. Следовательно, тому, кто ищет формальных определений в области поэзии, музыка и изобразительные искусства оказывают существенную поддержку. Ведь научно поставленное формальное исследование давно применяется в музыке и в изобразительных искусствах; в последних оно с недавнего времени особенно усердно разрабатывалось

и достигло значительных результатов. Тут может с благодарностью учиться всякий, кто пытается проникнуть в формальные тайны поэзии: перенести на поэзию установившиеся там понятия, несомненно, значит подвинуть вперед трудное дело определения поэтической формы.

Давно уже убежденным сторонником такого перенесения является Карл Штейнвег [4]. При исследовании формы трагедии французского классицизма, в последнее время при попытке сопоставить технику психологической драмы Гете с искусством Корнеля и Расина, Штейнвег пользовался терминами „скрепленение" (Bindung), „ритм нарастания", „перспектива", „группа", т. е. он целиком применял термины, заимствованные из изобразительных искусств. Для меня остается под сомнением, всегда ли такие термины являются шагом вперед, всегда ли они означают больше, чем издавна привычные и общепринятые. Термин „повторение" кажется достаточным в тех случаях, где Штейнвег говорит „скрепление". Чисто архитектоническое понятие „скрепления" не в полной мере вскрывает формальное значение повторного воздействия в поэзии. Зато, пользуясь термином „группа", Штейнвег открывает совершенно неожиданные вещи, углубляя и объясняя влияние формы и его предпосылки.

„Группа" с точки зрения изобразительных искусств, особенно архитектуры, возникает, если справа и слева от симметрического стержня поставить попарно соответствующие друг другу члены. В романских и готических храмах групповое расположение само собой разумеется. Французы во главе с Корнелем, этим сыном города готики Руана—в своем эстетическом чувстве стоят на математически

архитектонической почве. Корнель строит свои трагедии, как равномерно расположенные группы. Штейнвег имеет возможность проследить эту равномерность вплоть до числа стихов. Даже в баснях Лафонтена он усматривает еще эту строгую симметрию построения; один стих стоит в центре и означает поворотный пункт, перед ним—ряды стихов, которым точно соответствуют симметричные ряды стихов за ним. По мнению Штейнвега, чтобы сохранить эту равномерность в трагедии, чтобы провести схему группообразно построенной пятиактной пьесы, Корнель и Расин вводят в свои вещи даже излишние элементы. В строгом смысле слова такими художественными приемами заполняется „la longue carrière de cinq actes“. Это осмеянное понятие французской теории получает, благодаря наблюдениям Штейнвега, новое значение и новое объяснение.

Такое же равномерное групповое расположение видит Штейнвег в гетевской „Ифигении“ и в музыкальных драмах Рихарда Вагнера, в то время, как в „Тассо“ оно проявляется с меньшей очевидностью.

„Ифигения“ построена строго симметрично. Героиня стоит в центре, рядом с ней с одной стороны—Тоант, с другой—Орест, рядом с Тоантом—Аркас, с Орестом—Пилад. Три руководящие роли, две роли посредников. Поворотным пунктом является средняя сцена среднего, т. е. третьего действия. Это—кризис в болезни Ореста. Первый акт показывает, как остановка действия препятствует спасению и искуплению Ореста. Пятый акт выясняет, как остановкой противодействия спасение и искупление Ореста окончательно осуществляется. Точно так же соответствуют друг другу второе и четвертое действия: там—виды на спасение

с препятствием со стороны Ореста, тут—виды на спасение с препятствием со стороны Ифигении.

Далее Штейнвег показывает, как образование групп проявляется в строении отдельных явлений и, особенно ясно,—в распределении монологов. Он тем самым разрушает видимость, будто его интересует лишь логическая симметрия. Это и есть важное отличие, существующее между обычным исследованием так называемой „композиции" поэтического произведения и тем, к чему я стремлюсь. Дело не в логически точной диспозиции, а в последовательном чередовании различных воздействий на чувство, которое оказывается не случайным и произвольным, а строго соразмеренным.

Еще прежде, чем я познакомился с работами Штейнвега, я пытался собственными силами выяснить эту правильность и соразмеренность тех трагедий, которым на первый взгляд нельзя приписать строгой простоты „Ифигении". В наших современных общественных драмах уже не стихотворных, а прозаических, даже созданных мастерами драматической техники, нам кажется неожиданным и удивительным столь же искусное разрешение самых сложных формальных проблем.

Я кратко повторяю то, что говорил об этих драмах в другом месте. Мне кажется, что в моих выводах меньше мелочных подсчетов, чем у Штейнвега. Я не ищу никакой раз навсегда установленной схемы, а пытаюсь лишь проникнуть в тайну формы отдельного поэтического произведения.

В „Эмилии Галотти" Лессинга в каждом действии руководящая роль принадлежит отдельному действующему

лицу или обособленному кругу лиц. Только третье действие отступает от общего правила. В первом акте главная роль принадлежит принцу, во втором—Галотти, третий соединяет оба круга, четвертый выносит на себе Орсини, пятый—Одоардо и Эмилия. В первом и втором акте подготовляется последующее развитие действия, в третьем царят неуверенность и замешательство, поэтому тут на первом плане нет ни отдельного лица, ни отдельного круга лиц. В четвертом и пятом акте действие достигает трагической ясности: отсюда упрощение движения действующих лиц.

Возможно, что путь был указан лозунгом Винкельманна о благородной простоте и спокойном величии. Лессингу могло показаться заманчивым придать античному сюжету строгость античных линий даже в новой форме мещанской трагедии. Это особенно очевидно в первом акте.

Первый акт состоит из восьми явлений. Первое, третье, пятое и седьмое — краткие монологи принца. Во втором и в четвертом рядом с принцем появляется художник Конти, в шестом — Маринелли, в восьмом — Рота. Эта — простота античного расположения колонн. Кажется, будто по строгой колоннаде входишь в дорический храм. Мне мерещится при этом у Лессинга отказ от причудливых форм рококо, т. е. то чувство, которое и Винкельманна превратило в противника современного ему искусства, в апологета античности.

Так же просто построение „Росмерсгольма“ Ибсена. Психологическое действие фактически разыгрывается только между Росмером и Ревеккой Вест. Все остальные лица содействуют лишь развитию действия, обогащают сценические эпизоды и лишают их невыносимого однообразия.

В пьесе четыре действия. Росмер и Ревекка постоянно на первом плане. В первом действии рядом с ними появляются Кролль и Брендель, во втором Кролль и Мортенсгаард, в третьем один Кролль, в четвертом — один Брендель.

Кролль, Брендель и Мортенсгаард варьируют мелодию драмы. Кролль и Росмер служат для воплощения резко выраженного контраста. Кролль вносит в созерцательную тишину Росмерсгольма жесткие и режущие звуки. Благодаря ему в спокойный сумрак падает ослепляющий, раздражающий свет. Он утверждает, будто ищет истину. Но не ради истины ищет он истину, а лишь в угоду своим политическим видам. Он дает толчок к развитию действия в первых трех актах. Это—три ступени нарастания действия. В первом акте расходятся старые друзья, Росмер и Кролль. Во втором—разговор их должен устранить недоразумение, он лишь усиливает рознь, а тем самым и трагическое настроение. В третьем акте разговор между Ревеккой и Кроллем создает крайнюю степень напряженности. Появляется Росмер, и теперь все выясняется, поступок Ревекки освещается до мельчайших подробностей. Когда в конце акта Росмер и Кролль уходят вместе, то это является символом того, что Росмер от Ревекки вновь возвращается к Кроллю, что он опять хочет стать туда, где стоял до появления Ревекки. Четвертый акт может лишь вновь сблизить Ревекку и Росмера, но не для общей жизни, а для общей смерти.

Краски образуют резкие контрасты, которые то смягчаются и словно гармонично сливаются, то вновь отталкиваются и, наконец, расплываются в сером тоне развязки:

изменчивое чередование сопоставления и разрешения красочных контрастов.

Но Ибсен вносит в эту игру красок еще одно, хотя и менее сильное движение. При помощи Мортенсгаарда и Бренделя он усиливает контраст между Росмером и Кроллем. Брендель еще больший мечтатель, чем Росмер. Он долго готовился к своей роли апостола, но в последнюю минуту теряет веру в свою апостольскую миссию: подавляющее соответствие отречению Росмера. Мортенсгаард еще беспощаднее Кролля, еще менее его признает какие либо соображения, препятствующие его целям. Оба усиливают нарастание настроения. Резкие красочные контрасты между Росмером и Ревеккой, с одной стороны, и Кроллем, с другой стороны, смягчаются, когда Брендель и Мортенсгаард вносят еще более кричащие тона. В то же время все ожи вляется. Подъем, достигнутый при помощи Бренделя и Мортенсгаарда, получает даже оттенок юмора и спасает всю трагедию от однообразия. Правда, в третьем акте не появляются ни Брендель, ни Мортенсгаард. Там трагическая напряженность достигает своего апогея и не допускает никакого провала в комическое. С тем большей благодарностью чувствуем мы прояснение, которое в четвертом действии вносится, благодаря Бренделю, в серый тон развязки. Это, словно—облегчение, придающее нам необходимую бодрость, чтобы поверить в духовный подъем, наступающий в самом конце. Неожиданно, из мрака, подымается благодатный свет, спасительная мысль о двойном самоубийстве. Добровольный акт, добровольно принесенная жертва, ведет Росмера и Ревекку, а вместе с ними и нас, из глубины земного страдания в светлые свободные выси. Это

тот заключительный жест, которым любил кончать Шиллер. Не всегда он ему одинаково хорошо удавался.

Такое исследование поэтических произведений пользуется средствами, заимствованными из изобразительных искусств и музыки. Оно рассматривает поэтическое произведение с точки зрения зодчества, но так же как музыкальную композицию. Оно пытается охватить художественную форму поэтического произведения, поясняя действие элементов поэтической формы сравнением с действием формальных элементов музыки и изобразительных искусств.

При этом поэтическое произведение обязательно рассматривается, как неподвижная совокупность формальных элементов. Я уже в другом месте указывал на то, что в процессе переживания поэтического произведения эти особенности формы едва намечаются, что они становятся отчетливее лишь при последующем наблюдении, охватывающем его в целом. Еще раньше Бернгард Зейферт [5] отметил, что в поэзии симметрия и параллелизм могут служить объектом наблюдения лишь в том случае, если поэзия является совокупностью сосуществующих частей, т. е. рассматривается, как произведение искусства зрительного. Но уже Гербарт понял эту проблему шире и установил, когда и в какой мере время рассматривается с пространственной точки зрения, а пространство с точки зрения временной. В результате каждого художественного произведения, развивающегося во временной последовательности, нам рисуется некоторое целое, части которого находятся в определенном пространственном соотношении. С другой стороны всякое архитектоническое построение, точно так же, как все фигуры, расположенные в пространстве, все

растительные и животные формы, мы рассматриваем с помощью взгляда, движущегося вверх и вниз, и воспринимаем пространственные соотношения частей в известной временной последовательности. Не ссылаясь на Гербарта, Христиан фон-Эренфельс в 1890 году осветил вопрос с новой точки зрения [6]. Он выдвинул на первый план музыку. Он очень правильно отметил, что, слушая мелодию, мы удерживаем в сознании не только тон, прозвучавший в данный момент, но, по крайней мере, еще несколько из предшествовавших тонов. Иначе совпадало бы заключительное впечатление всех мелодий, имеющих одинаковый заключительный аккорд. Об этом имеются уже очень древние наблюдения. Гуго Риман [7] недавно указал на то, что ученик Аристотеля Аристоксен, величайший теоретик музыки в древности, при восприятии звуковых впечатлений строго различал самый процесс становления (gignomenon) от его результатов (gegonos). С одной стороны воспринимается звучащее в данную минуту; с другой стороны память сохраняет прозвучавшее, и оба момента необходимы для сознания мелодии. Тем самым, слушание музыки оказывается собиранием в представлении частей мелодии, причем последовательность звуковых рядов превращается в одновременность, а временное воздействие последовательных явлений в пространственное сосуществование.

То, что Аристоксен и Эренфельс сообщают относительно музыки, то в полной мере относится и к поэзии. Эта связь выясняет глубочайшую сущность поэзии, на основании которой поэтические произведения исследуются в отношении их архитектоники и, вообще, сопоставляются с изобразительными искусствами. Общая закономерность этих трех обла-

стей — вот та ось, вокруг которой вращаются все приводимые мною соображения.

Примеры, указанные мною до сих пор по наблюдениям Штейнвега и по моим личным исследованиям, касались трагедии. Трагедии как бы с самого начала свойственна более строгая закономерность форм. И потому на примере ее легко выяснить своеобразие построения, существенные черты архитектонического оформления и музыкального расчленения. Роман и повесть обычно считаются не столь крепко спаянными образованиями; построение их, по общему мнению, нередко обусловлено случайностью. Исключение, видимо, подтверждает правило. Густав Фрейтаг в своих воспоминаниях в таком тоне говорит о строгом построении своего романа („Soll und Haben"), что, очевидно, такая строгость является необычной. Фрейтаг сам полагает, что в этом романе исполнены все требования, предъявляемые им, как теоретиком драмы, к трагедии [8]. Защищаемые Фрейтагом логически задуманные ступени развития действия трагедии, по его мнению, налицо в данном романе: введение, вершина, поворот, катастрофа. Он сам считал, что заслуга романов Вальтера Скотта в том, что они впервые разработали кульминационную точку и сильный заключительный эффект. В действительности, уже французский роман XVII в. по строгости и эффектности построения соперничал с драмами Расина.

Вообще планомерная архитектоника романа встречается гораздо чаще, чем это можно было бы предположить, судя по словам Фрейтага и по общепринятому мнению. Не надо только придавать большого значения механическим подсчетам глав. Жан Поль, высказывающийся во „Введении

в эстетику“ (§ 71) за строгость драматического романа, цифрами своего оглавления только запутывает своих читателей. 45 дней собачьей почты „Гесперуса“ с их днями вставками и отступлениями, 55 секторов „Невидимой ложи“, 5 официальных докладов с вставленными в промежуток круговыми и пастырскими посланиями так же, как и другие шутки Жана Поля, отнюдь не указывают на медленную и кропотливую техническую разработку; их следует понимать иронически. Они пародируют круглые цифры древнего эпоса. Но они также — ирония по отношению к самому себе. Жан Поль очень хорошо знал, как беспорядочно он привык творить. Над этим импровизационным способом работы он сам подшучивал в своих оглавлениях. Но не все, однако, что у Жана Поля кажется иронией и шуткой, как таковое и задумано. Он начинает шестой юбилейный цикл „Титана“ длинным рассуждением, которое совершенно выпадает из рамки рассказа. Он юмористически жалуется на то, что не находит приюта для своих афоризмов и затем приводит их целый десяток. Наконец, воскликнув: „теперь к рассказу!“, он вновь возвращается к роману. Есть ли это только одна из остроумных выходок Жана Поля?

Наука уже занималась техникой вступлений в главы в романе и указала некоторые существенные моменты. Правда обыкновенно ограничивались установлением и упорядочением частностей, а значение вступлений в главы для романа в целом не рассматривалось. Кроме того, следовало с самого начала, наряду с вступлениями, обратить внимание на имеющие еще большее значение заключения глав. Выше указывалось, как много зависит от правильной инструментовки „финалов“. Действие вступления только тогда

вполне очевидно, когда рассмотрение его связывается с заключением главы. Отступление в начале шестого юбилейного цикла „Титана“ следует за заключением предыдущей главы, где картина природы как бы вносит просветление в общее течение действия. Гроза уже прошла. Лишь вдалеке широкими и легкими кругами летят над землей грозовые облака. Это напоминает лирику Клопштока, как в известном отрывке „Вертера“. И тут и там нет недостатка в облегчающих душу слезах. Жан Поль не может оставаться в таком сильно напряженном настроении, внезапным движением он в начале следующей главы сразу перескакивает в холодно-рассудочный и иронический тон. Но он это делает лишь для того, чтобы в конце главы вновь, как и в конце предыдущей, возвыситься до лирического настроения. В результате получается ряд равномерных подъемов от обыденного и безусловно рассудочного тона до мягкой лирики, и они то определяют ритм рассказа. Кажется, будто резко очерченные орнаменты сообщают монотонному ряду более разнообразное движение.

Постепенное изменение настроения от начала главы до конца ее соответствует той последовательности настроений, которые в драме разыгрываются на протяжении одной сцены или одного действия. В романе, конечно, не может быть достигнута сжатая ясность пятиактной пьесы. Но роман, кажущийся многим чем то необъятным, едва упорядоченным, получает, благодаря такому ритму, более строгое оформление — видимость более осязаемой архитектоники.

Жан Поль пользуется бросающимися в глаза, почти аляповатыми орнаментами. Его украшения — это свинцовые арабески в Нюренбергском стиле, пронизировали иенские

романтики. Гораздо проще орнаментика Рикарды Гух. Она ведет читателя, хотя бы в ее романе „О королях и короне“, из области обыденного и действительного в глубь души не обычных людей, которым все действительное чуждо. На протяжении немногих страниц от краткого фактического сообщения, данного во вступлении в главу, она переходит к изображению тайн женской души, от сухой прозы она умеет возвыситься до пышных и величавых красочных образов. Эти заключения также действуют лирически, но это уже не мягкая и расплывчатая лирика, в ней чувствуется что-то суровое, почти холодное.

Лирические заключения глав редко встречаются у Фонтане. Он тоже проходит длинный путь от введения в главу до заключения ее. Но, если он начинает с фактического, то его заключения звучат эпиграмматически остро. Они бросают свет на все предыдущее. Правда, это искусство способен оценить не всякий. Оно требует остроты чувства и тонкости восприятия, оно требует понимания Берлинской шутки.

Фонтановская „Фрау Дженни Трейбель“ начинается длинной, сухой, скрипуче-деловитой фразой. „В один из последних майских дней,— погода уже стояла летняя,— с Шпиттельмаркта на Курштрассе, а затем на Альдерштрассе повернуло открытое ландо и тотчас остановилось перед старомодным домом, довольно видным, хотя на фасаде его было всего пять окон, и новая желтокоричневая масляная краска придавала ему лишь некоторую опрятность, но отнюдь не красоту, скорее наоборот“.

Фрау Дженни Трейбель появляется у профессора Вильбальда Шмидта и приглашает дочь его Коринну на большой

вечер, который устраивается в честь одного молодого англичанина. Перед Коринной дилемма—пойти ли на вечер или с отцом принимать у себя его друзей и коллег. По уходе Дженни Трейбель, отец и дочь обмениваются несколькими словами, которыми заканчивается глава.

„Я полагаю, ты повеселишься".

„Конечно, я повеселюсь. Ведь это, наконец, что-то новое. То, что говорит Дистельками и Риндфлейш, и маленький Фрейберг, все это я уже знаю наизусть. Но, что скажет Нельсон, подумай только, Нельсон, этого я не знаю".

„Особенно умным это вряд ли будет".

„Это неважно. Я иногда скучаю по неумному".

„В этом ты права, Коринна".

Тон интимно разговорный, очень человечный, с легким оттенком иронии по отношению к самому себе, как обычно у Фонтана; остроумный афоризм заканчивает главу. Но у Фонтана для той же цели есть оружие и поострее. В конце пятой главы Коринна и ее кузен, Марсель Ведеркопп, который охотно женился бы на ней, возвращаются с вечера. Марсель ревниво говорит о поведении Коринны с молодым и богатым Леопольдом Трейбелем. Коринна откровенно сознается, как она на это смотрит.

„Леопольд Трейбель кажется мне спасительным якорем моей жизни, или, если хочешь, большим поднятым парусом. Он предназначен для того, чтобы при попутном ветре увезти меня к далеким счастливым берегам".

„А, в случае бури, разбить счастье твоей жизни".

„Увидим, Марсель".

Но Фонтан на заканчивает этим лаконичным ответом. Он дает главе отзвучать.

„И при этих словах они повернули со старой Лейпцигской улицы во двор Раулеса, откуда вел узкий проход в Адлерштрассе".

В конце восьмой главы подобный же заключительный аккорд получает еще эпиграмматическое заострение. Это острие направлено против гамбургской невестки Дженни Трейбель и ее англомании.

„Тем временем, сам Леопольд сошел с лошади и передал ее уже ожидавшему у заднего крыльца слуге, который повел ее вверх по Кепеникерштрассе в отцовский фабричный двор и прилегавшие к нему конюшни—Stableyard, как говорила Елена".

Более полновесной эпиграммой заканчивается двенадцатая глава. Леопольд и Коринна помолвлены без ведома родителей. Фрау Дженни возмущена. Между нею и ее мужем происходит по этому поводу резкое объяснение. Трейбель не понимает позиции своей жены. Он уходит с недовольным восклицанием: „Делай, как знаешь".

„С этими словами Трейбель хлопнул дверью и ушел в свою комнату. Там он бросился в кресло и проворчал: „А что если она в конце концов права?"

И могло ли быть иначе? Добрый Трейбель, ведь и он со своей стороны был продуктом нескольких поколений разбогатевших фабрикантов и, несмотря на все качества ума и сердца, в нем, как и в его сантиментальной супруге, крепко сидел буржуа".

В следующей главе фрау Дженни Трейбель отправляется к своему другу юности, Вилибальду Шмидту, чтобы покончить с помолвкой. Разыгрывается ожесточенный словесный турнир между ней и Коринной. Сам Шмидт

остается на заднем плане. Заключение главы спасает юмор положения, благодаря словцу доброй старой фрау Шмольке, этой специфически берлинской, чисто Фонтановской экономки. Уже в одиннадцатой главе ей пришлось сказать последнее слово. Мы чувствуем форменное облегчение, когда и в этот момент у простой женщины оказывается на готове ее излюбленное словечко:

«Вернувшись в комнату, Шмидт обнял свою дочь поцеловал ее в лоб и сказал: „Коринна, не будь я профессором, я пожалуй стал бы социал-демократом“.

В ту же минуту вошла Фрау Шмольке. Она слышала только последнее слово и, догадываясь, в чем дело, сказала: „Да, это мой Шмольке тоже всегда говорил“».

В таких простых жестах отражается недоговоренное. Исследователь Фонтана дорисовывает линии, намеченные лишь в виде штрихов самим Фонтаном. Сжатым языком этих заключительных строк рассказывается вся история разбогатевшей фрау Дженни, которая, несмотря на всю сантиментальность, на все сильно подчеркнутые духовные стремления, в сущности уважает только деньги. И все же эти заключения глав дают понятие о том, с какой юмористической благосклонностью сам Фонтан, несмотря ни на что, относится к своим созданиям и к фрау Дженни Трейбель тоже.

Незаметные штрихи, но для посвященного язык их будет понятен. Они избегают резких тонов, которые в конце главы легко могли бы произвести нехудожественное впечатление. Такая нехудожественность особенно очевидна в романе ужасов. Там можно наблюдать сильно преувеличенную и уплотненную технику заключения глав. Там господствуют чрезмерно сильные эффекты.

Все знают напряженное состояние, которое создается в романе ужасов в конце главы. Люди неожиданно попадают в отчаянное положение. Они, повидимому, обречены на гибель. Наше сочувствие возбуждено до крайней степени. Будущее уныло и беспросветно. И для того, чтобы сохранить это с трудом достигнутое состояние напряжения, роман ужасов в следующей главе охотно переносит нас к совершенно другим героям. Лишь через некоторый промежуток времени мы узнаем, что наши опасения были неосновательны, что те люди сумели спастись, что они еще живы и избегли самой большой опасности, попали даже в лучшее положение. Теперь дорога их вновь пряма, пока не стрясется новая катастрофа: она послужит, конечно, лишь для нового усиления инструментовки конца главы.

В середине XIX-го века техника романа ужасов достигла вершины развития во Франции и в Англии. Тогда в поэтических произведениях, даже в тех, к которым предъявлялись более высокие требования, все же были возможны и позволительны такие эффекты. Сам Густав Фрейтаг не избегает их. Теперь неприятно поражают нас. Разве те глухие отзвуки ужаса, которыми швейцарец И. К. Гэр — хотя бы в „Короле Бернины“ — заканчивает свои главы, не противоречат тонкому эстетическому чувству, не противоречат самому представлению, сложившемуся у нас о его флегматичном поэтическом темпераменте?

Исходя из таких художественных соображений, Фонтан или Рикарда Гух в конце глав очень сдержанно пользуются обычными повествовательными приемами. Но и в этой сдержанности допустимы оттенки. Уже приведен-

ные выше немногие примеры заключений глав одного только романа Фонтана показывают, как с помощью незначительных, но характерных изменений, могут быть достигнуты разнообразные эффекты. Сходных результатов достигает, например, роман Клары Фибих „Die Wacht am Rhein". Прежде всего в этом романе также наблюдается переход от чисто деловых введений к богато орнаментированным заключениям. Но в начале романа эти заключения носят еще мягко лирический характер. Рисуются картины природы. Затем изображение переходит к кратким энергичным заключениям. Прусской силой веет от слов: „Дитя мое, выше всего честь"; или: „В ушах все еще звучит окрик часовых „На караул"; или: „Король даже приказал сделать покупку у Шульте,— картина называлась: «Рекруты». Основная мысль романа — воспитание прирейнских земель в духе прусской силы и дисциплины. Это отражается на заключениях, которые от мягкой лирики переходят к военной резкости и решительному языку приказов.

Клару Фибих многие считают ученицей Золя. Золя сам умеет мастерски компонировать роман. Для этой цели ему опять таки служат заключения глав. Из длинного ряда Ругон-Макаров я выбираю один роман, который скорее является исключением, чем правилом. Золя сам называет его „интимным произведением полу-тонов". Это значит, что в других томах Ругон-Макаров мы видим еще более резко очерченные орнаменты. Но и в „Странице любви" язык орнаментики очень ясен.

Это поэма о любви ребенка к матери, матери к ребенку. Ревниво любит маленькая Жанна свою молодую овдовевшую

мать Елену. Но рано овдовевшая женщина не может еще ради нее отказаться от всякого любовного счастья. Болезненный, нервный ребенок гибнет, едва только Елена осмеливается сделать первый шаг навстречу тому счастью, которым она должна была пожертвовать ради маленькой Жанны.

Роман распадается на пять частей; в каждой части пять глав. Таким образом уже в самом построении господствует точный и ясный порядок. Этот порядок еще сильнее, чем внешней симметрией членения, подчеркивается лейтмотивом, появляющимся в различных видах в конце всех пяти частей. Каждый раз мы вновь находим описание Парижа: взгляд, брошенный на Париж из предместья и потому охватывающий его целиком.

В конце первой главы Елена и Жанна из окна своей квартиры смотрят на город, который, после восемнадцати месяцев пребывания в нем, все еще кажется им чуждым и незнакомым. Утро. В конце второй части мать и дочь в том же положении. Вечер. В начале третьей части Париж предстает в ночном освещении, в разгорающемся сиянии света. Но в то время, как до сих пор мать и дочь были вместе на своем наблюдательном посту, в конце четвертой части Жанна одна. Мать у „него“. После долгого напрасного ожидания Жанна заснула в дождь у окна. Вся промокшая, спит она лихорадочным сном. Париж исчезает в сером тумане дождя. В конце последней части после смерти Жанны прошло два года. Елена еще раз навещает могилу своего ребенка, затем она покидает Париж навсегда. „Кладбище опустело, виднелись лишь их следы на снегу. Мертвая Жанна навсегда оставалась одна в виду Парижа“.

В этом повторении пять раз сходного и все же различного положения отражается все печальное течение романа.

Золя пользуется, однако, еще одним лейтмотивом, чтобы символически представить внутренний ход действия. В этом романе, говорящем о любви, несколько раз повторяется мотив поцелуя. Мотив этот появляется в конце нескольких глав. В первый раз в конце второй главы первой книги: дети Елены и Деберле, человека, которого должна полюбить Елена, посылают друг другу воздушные поцелуи. В конце четвертой главы Деберле целует своего ребенка. В конце первой главы второй книги Жанна с детским любопытством спрашивает, отчего служанка Розалия и ее двоюродный брат никогда не целуются и слышит в ответ: „Они поцелуются в день своего рождения". В конце второй главы Рамбо только что просил руки Елены. Жанна сильно встревожена. Елена сидит у ее кровати, она спит беспокойным сном. Каждый раз, как ребенок просыпается, он прижимается губами к руке матери. Но в конце пятой главы Елена уже целует то место на лице Жанны, которое незадолго до того поцеловал Деберле. В третьей главе третьей книги говорится о заболевании Жанны. Она следит за отношениями матери и Деберле, оказывающего ей медицинскую помощь. Ее так мучит ревность, что Деберле вынужден прекратить свои посещения. Теперь Жанна выздоравливает. И в конце главы она с благодарностью обнимает мать. Жанна хочет сделать Елену счастливейшей матерью в Париже Во второй главе четвертой книги Елена и Деберле не могут дольше скрывать друг от друга своей любви. Когда в конце этой главы они целуются, то решительный поворот совершился, и исполнились то, что

должно повлечь за собой смерть Жанны. Отныне мотив поцелуя исчерпан. Он не появляется более в конце глав.

Отражение течения романа в заключениях глав, быть может, еще настойчивее, чем этот роман Золя, показывает другая его вещь, более строгая, более выдержанная и несомненно более значительная. Это „Искусство“. Если „Страница любви“ носит несколько сантиментальный характер, как все творения Золя, в которых он отступает от основного тона Ругон-Макаров и стремится достичь нежности и одухотворенности, то „Искусство“ является одним из важнейших признаний поэта: здесь он вскрывает свои глубочайшие художественные взгляды, здесь пишет историю своей личной внутренней борьбы. Он дает нам не пять частей, разделенных на двадцать пять глав, но простую последовательность двенадцати глав. Выделяя при этом окончания каждой главы, он в них сосредоточивает трагедию земного странствия художника.

Клод Лантье встречает Кристину и набрасывает ее портрет на полотно; в конце первой главы он смотрит на этот портрет, и глава кончается мягко—лирическим аккордом. Уже в заключении следующей главы настроение совершенно иное. Намечаются сомнения художника в самом себе и своих силах. Он отрывается от работы после того, как взялся за ее исправление, но не закончил его. С двумя друзьями он покидает ателье, оставив работу „с огромным порезом, подобным зияющей ране“. Следующее затем заключение иронично: Клод и Бонгран возвращаются из кабачка художников; раннее утро; они целыми часами говорили об искусстве и никак не могут закончить разговора. „Они продолжали бродить под бледнеющими звездами,

громко разглагольствуя, каждый для самого себя". В четвертой главе начинается сильный подъем: наконец то Клод может создать то, о чем он горячо мечтал,— он будет рисовать акт Кристины. За подъемом настроения следует упадок душевных сил. И все же почти что свято звучат слова: „Тогда, взволнованный и потрясенный, не находя ни слова благодарности, он поцеловал ее в лоб". Настроение еще повышается в следующей главе, и вновь звучит мотив, которым заканчивалась четвертая глава: влюбленные „в слезах при этой первой радости любви". Но уже последующие окончания глав указывают на все усиливающееся падение действия. Прежде всего, унылое прощание с дачей, где оба хотели скрыть свое молодое счастье, и где художник Клод не нашел того, что искал. Затем-опять в Париже—позднее возвращение Клода; страшно переутомленная Кристина заснула: это звучит резко и разочарованно. Эпиграмматически остро вскрывается затем новая горечь: „Жена принимала возлюбленную, эта формальность брака словно убила любовь". В конце девятой главы, к мучительному изумлению друга его Сандоза, за которым скрывается сам Золя, Клод готов, за неимением ничего другого, послать в салон портрет своего покойного ребенка. В конце десятой— Кристина мешает первой попытке Клода совершить самоубийство; в конце одиннадцатой — она тревожно следит за ним: он уходит с моста на Сене, где простоял несколько часов; она спешит, чтобы попасть домой до него: он ничего не должен знать о ее беспокойстве. В конце романа Клод, наконец, пошел своей дорогой. Похороны кончились. Сандоз и Бонграи сознаются: „Если бы мы не так дорожили своей шкурой, мы поступили бы так же,

как он". И словами „Идем работать" заканчивается книга „Искусство".

Хорошо оттененная орнаментика, в которой заключительные орнаменты глав служат средством выделить вершины действия, возвысить события романа до степени решающих моментов. Они знаменуют поворотные пункты в судьбе героя. Но, кроме художественной отделки заключений глав, к услугам романиста, конечно, еще и другие средства превращения глав романа в ряд отчетливых, как бы чувственно осязаемых вершин действия. Иными словами, он пользуется и другими формами орнаментов.

Я отмечу один из наиболее замечательных случаев такой орнаментики. Он тем более удивителен, что Рикарда Гух, смело применившая его в первой части романа о Гарибальди, обычно избегает сильных эффектов. Ни в одном из своих произведений она не дает ничего похожего.

В одном месте тон книги неожиданно меняется. Посреди, правда, повышенного, но все же делового отчета о битвах Гарибальди, непосредственно после того, как было рассказано, что в один из первых майских дней он собрал свои войска перед воротами del Popolo для похода против Неаполитанского короля, тон внезапно меняется: „Восстань, мертвое войско, пройди еще раз, как эхо гордых походов, по фиалково-голубым холмам, мечтательно обрамленным кипарисами и гирляндами из роз". Этот тон сохраняется довольно долго. Раздается гимн в прозе, обращенный к войску весны, той весны, когда войско Гарибальди победило и погибло. „О, войско весны, он опьянил тебя победой и свободой, прежде чем разбить твое сердце и вместе с тобой изойти кровью". Но этот лирический отрывок заканчивается,

чтобы тотчас уступить место совершенно фактическому сообщению: „В штабе Гарибальди находился один шваб, Густав фон-Гофштеттер“ ...

Через некоторое время вновь повторяется то же явление. Защита Рима стоит войскам Гарибальди все больших и больших жертв. В церквях на коленях молится народ. И вновь звучит повышенный тон: „Май прошел, солнце всходит на поле битвы, чтобы убить войско весны“. Опять гимн, на этот раз обращенный к Гарибальди, борющемуся за Италию с самим небом, с хищным солнцем, которое впивается зубами в грудь храбрецов. И в конце вновь переходит к тону сухого отчета: „После полудня бой прекратился, т. к. французы отказались от захвата Васцелло“ ...

Кроме того, тут есть еще нечто неожиданное. Даже при звуках гимна рассказ все же остается в плоскости реальной действительности. Но один раз, приблизительно в средине между обоими гимнами в прозе, он переходит в потусторонний мир. Битва при Веллетри закончена. Офицеры Гарибальди собираются в саду старого замка. Там ждет смерть. Подробно описывается ее внешний вид. Она исчезает в тот момент, когда раздается голос Гарибальди. Привидение сразу пропадает и с ним вместе из книги вновь исключается все сверхъестественное.

Эти три места связаны между собой. Они являются орнаментикой романа. Они расчленяют все произведение. Один орнамент — посредине, один — слева, другой — справа. Штейнвег говорил бы о „группе“. Эти орнаменты возникают благодаря тому, что так называемый эпический тон заменяется лирическим. Кажется, будто вмешивается сам поэт. И все же „я“ поэта нигде незаметно. Только тон и форма

обращения производят впечатление, будто тут перестает господствовать объективность, предписанная Шпильгагеном роману.

Возникают трудные вопросы. Такие отрывки действуют, как лирика, и все же это не субъективная поэзия. Не заключается ли кажущееся или мнимое разрушение эпического тона в обращении? В другом месте я расчленяю появляющиеся тут вопросы и пытаюсь ответить на них. Прежде всего, необходимо указать на то, что в таких гимнообразных обращениях проявляется резко выраженный субъективный элемент, гораздо более субъективный, чем в так называемой чистой лирике. Непосредственность чистой лирики покоится на отказе от субъективности. Чистая лирика совсем не типическая форма субъективной поэзии.

Но уже в стихотворной лирике Рикарды Гух проявляется сильное и своеобразное „я", намечается мощная личность поэта. В противоположность этому, в эпическом изображении Рикарда Гух стремится к отказу от своей личности. Только в первой части романа о Гарибальди в указанных местах прорывается ее субъективизм. Но тут — глубокая художественная преднамеренность и своеобразное художественное достижение. Почему ей было не разрешить себе этого один раз? Она ограничилась этим единственным разом.

Какой твердой рукой Рикарда Гух сдерживает свое „я", как заставляет его молчать в своих повествовательных произведениях, это всего лучше показывает ее новелла „Фра Челесте". Новелла больше всех других повествовательных форм стремится отдалить поэта от его объекта. Потому она любит форму обрамления, потому охотно позволяет включить себя, вместе с рядом других новелл, в одну большую раму.

Новелла—форма рассказа для маленького кружка понимающих слушателей, она рассчитана на те последующие разъяснения, которые будут даны самими слушателями в беседе, заключающей собою рассказ. Это своеобразие формы новеллы можно особенно хорошо проследить на „Свадьбе монаха" Конрада Фердинанда Мейера. Благодаря тому, что между собою и действием поэт выдвигает еще рассказчика (в „Свадьбе монаха" это Данте), он сознательно ослабляет силу впечатления и потому может изображать ужасы, не боясь антихудожественности. Все это лежит в существе новеллы.

У Рикарды Гух историю о великом проповеднике Фра Челесте, убившем сначала свою возлюбленную, а затем самого себя, сообщает его писец. Благодаря неограниченному уважению рассказчика к своему господину, художественно углубляется течение событий, которое в противном случае могло бы вызвать впечатление скандальной истории. Этот писец к тому же лживый мальчишка, нечто вроде героя испанского романа приключений или одного из произведений Лесажа. И потому остается открытым вопрос, может ли он, несмотря на все преклонение пред Фра Челесте, до конца понять его величие. Этим приемом Рикарда Гух возвышает своего героя. Но сама она нигде не высказывает своего личного мнения о Фра Челесте. Она избегает самого отдаленного намека на вмешательство такого рода, какое мы наблюдали в ее романе о Гарибальди.

Так, кроме исследования музыкальности и архитектоники построения, появляются новые возможности выяснения приемов художественного оформления.

Здесь я не могу подробнее остановиться на этих возможностях. То, что я говорю об отказе от субъективности

у Рикарды Гух есть лишь краткое изложение основных положений моей книги об искусстве рассказа у Рикарды Гух; это исследование должно скоро появиться. Вообще я принужден был кратко резюмировать тут те более подробные специальные работы, которые я излагаю в другом месте. Мне хотелось лишь привести во внутреннюю связь мои новейшие наблюдения и затем отчетливо выявить эту связь. Моя цель—усиление художественного чувства воспринимающего суб'екта, воспитание углубленного художественного понимания и, прежде всего, сознательное исследование поэтического произведения.

Десятками лет наука истории литературы сознательно избегала путей эстетики. Она знала ошибки спекулятивной эстетики, она боялась „расплывчатого эстетизирования". Благодаря этому, мало по малу у большинства утратилось понимание того, что поэзия есть искусство, и что научное наблюдение поэзии должно быть восстановлено для того, чтобы история литературы, которая и без того со всех сторон подвергается нападкам—так, что даже оспаривается самое ее право на существование—не уклонилась от прямых своих задач. С помощью рассуждений, приведенных мною тут, я хотел бы пробудить старую веру в то, что поэзия прежде всего должна восприниматься, как искусство. Я определенно подчеркиваю то, что мои указания избегают всякого расплывчатого эстетизирования, что они, напротив, служат научному исследованию проблемы художественной формы поэтического произведения. Научная строгость — таково было главное требование, руководившее мной при постановке этой проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ.

[1] E. Norden „Die antike Kunstprosa", Lpz, 1898, I; 2 ff.

[2] Ed. „Sievers" Rhythmisch-melodische Studien", Hdbg, 1912. Fr. Saran „Deutsche Verslehre", M. 1907 и „Melodik und Rhythmik der „Zueignung" Goethes, Halle, 1903. О теории Сиверса ср. „Сборники по теории поэтического языка", II, 1917, Влад. Шкловский „О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса", а также Б. М. Эйхенбаум „Мелодика стиха" 1922 и В. М. Жирмунский „Мелодика стиха (по поводу книги. Б. М. Эйхенбаума)", „Мысль", № 3, стр. 109, 1922.

[3] O. Rutz „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". M. 1908 и Rutz „Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre". M. 1911. Рутц устанавливает три типичных тембра человеческого голоса и их зависимость от определенной установки мускулатуры тела. Каждому музыкальному и поэтическому произведению соответствует один из трех основных типов с его подразделениями, который может быть осуществлен, при воспроизведении, сознательным или бессознательным изменением установки мускулатуры. Защитником теории Рутца является проф. Э. Сиверс. По его наблюдениям, „при созерцании произведений изобразительных искусств, картин или статуй, погружаясь в содержание, выраженное в них, мы также бессознательно осуществляем установку на один из трех типов с его подразделениями" (Rutz, „Sprache, Gesang und Korperhaltung", стр. 41). Сторонники Рутца усматривают соответствие типов между словесными высказываниями художника, в его письмах, стихах и т. п., и его картинами (напр. для Бекдина. Микель-Анджело, там же, стр. 41—42).

[4] Carl Steinweg „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen", Halle 1912.

[5] Bernhard Seuffert в „Germanisch-romanische Monatschrift 1909, стр. 599 сл. дает анализ композиции романов Фрейтага „Soll

und Haben“ и Готфрида Келлера „Der grüne Heinrich“. Из школы Зейферта вышли работы Othmar Schissel von Fleschenberg „Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus“, Innsbruck 1909 и его же „Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels“, Halle 1910. Из русских авторов к этому направлению примыкает М. А. Петровский в статье „Композиция новеллы у Мопассана“ („Начала“ № 1, 106—127). К числу немецких работ по композиции романа относится монументальное исследование W. Dibelius „Englische Romankunst“ 2 B-de и главы о композиции в новой книге того же автора „Dickens“ 1920. В России о композиции романа и новеллы ср. В. Шкловский „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“ („Поэтика“, 1919 стр. 115), „Тристрам. Шендастерна и теорграмаза“, 1921, „Розанов“, 1921, и Развертывание сюжета“ 1921 и Б. М. Эйхенбаум „Молодой Толстой“ 1922 и „Повести Белкина“ (в сборнике „Сквозь литературу“, печатается), а также В. Виноградов. „Сюжет и композиция повести „Нос“ („Начало“ № 1).

[6] Chr. v. Ehrenfels в журнале „Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie“, 1890, 14, стр. 249 сл.

[7] Hugo Riemann ср. в „Bericht des Kongresses für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Stuttgard, 1914, стр. 518.

[8] Gustav Freytag „Die Technik des Dramas», изд. 11-ое, Lpz. 1908.

Проф. О. Вальцель опубликовал за последние годы целый ряд работ, посвященных проблеме формы в поэзии. Из них важнейшие — следующие:

Отдельным изданием: 1. Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“ Berl. 1917 (в серии „Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft“ № 15).

2. „Ricarda Huch“, Lpz. 1916.

В повременных изданиях:

3. „Die moderne Literaturforschung“ („Akademische Rundschau“, 1914, II, 184 сл.).

4. „Impressionismus und aesthetische Rubriken“ („Kunstwart“ 1914, XXVII, 4, 82 сл.).

5. „Die Sprache der Kunst“ („Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft“ 1914, I, 3 сл.).

6. „Herbart uber dichterische Form“ („Zeitschrift fur Aesthetik“ 1915. X, 135 сл.).

7. „Wilhelm v. Humboldt über Wesen und Wesen der Kunstlerischen Form“ („Internationale Monatschrift“ 1913, VII, 51 сл.).

8. „Formen des Tragischen“ (ib. 1914, VIII, 163 сл. и 581 сл.).

9. „Formeigenheiten des Romans“ (ib 1914, VIII, 1329 сл.)

10. „Kunst der Prosa“ („Zeitschrift fur den deutschen Unterricht“, 1911, XXVIII, 1 сл. и 81 сл.).

11. „Die Kunstform der Novelle“ (ib. 1915, XXIX, 161 сл.).

12. „Roman und Epos“ („Das literarische Echo“ 1915, XVII, 581 сл и 657 сл.).

13. „Schicksale des lyrischen Ichs“ (ib. 1916, XVIII).

14. „Goethe und die Schlegel uber den Stil des Epos“ („Sokrates“, 1914, N. F. II, 369 сл.).

15. „Objektive Erzählung“ („Germanisch - romanische Monatsschrift“, 1913, VII, 161 сл.).

16. „Das burgerliche Drama“ („Ilberg's Neue Jahrbucher“ 1915, XXXV, 99 сл. и 172 сл.).

17. „Architektonik des dichterischen Kunstwerks“ („Vossische Zeitung“, Sonntagsbeilage, 1915, № 50—51).

18. „Die Kunstlerische Form der Deutschen Romantik“ („Neophilologus“, Bd IV, 115 сл. 1919)

По поводу книги Wolfflin „Kunsthistorische Grundbegriffe“ и возможности применения ее методов в истории жизни проф. О. Вальцель высказался в „Internationale Monatschrift“, 1907. II 699 сл. С этой точки зрения он делает попытку изучать композицию и стиль некоторых трагедий Шекспира в „Jahrbuch der Shakespearegesellschaft“, 52. 17 сл. В том же направлении—Fritz Strich о немецкой лирике XVII века (эпохи барокко) в сборнике Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festgabe zu Fr. Munckers 60. Geburtstag“ München 1916. 21 сл. На русском языке „ср О. Вальцель Импрессионизм и Экспрессионизм в современной Германии“, в серии „Современная Культура“, пер. под ред проф. В. М. Жирмунского изд. „Academia“ 1922.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„ACADEMIA“

Петроград. Пр. Володарского, 40, тел. 138-98.
Москва. Тверская, 29.

История, философия и литература.

	Цена золотом.
Ф. Ф. Зелинский Религия Эллинизма . . .	— р. 40 к.
Ф. Ф. Зелинский. Возрожденцы в. I. Сборник статей по всеобщей литературе	— „ 40 „
Ф. Ф. Зелинский. Возрожденцы в. II (Шекспир, Шиллер, Байрон и Мицкевич)	— „ 60 „
В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы	— „ 80 „
С. Л. Франк. Введение в философию	— „ 80 „
Осв. Шпенглер Пруссачество и Социализм . .	— „ 60 „
Генр. Риккерт. Философия Жизни	— „ 70 „
Платон. Полное собрание творений т. V („Пир“ и „Федр“) распродано	1 „ — „
Платон. Полное собрание творений т. XIII („Законы“) .	1 „ 50 „
Осв. Шпенглер. Причинность и Судьба (Закат Европы т. I, ч. 1-я)	1 „ 20 „
И. Геллер. Личность и жизнь Канта	— „ 40 „
„Россия и Запад“ Историч. журнал	1 „ 20 „
Б. М Энгельгардт. Гончаров и Тургенев по неизданн. материалам Пушкинск. Дома . .	— „ 80 „
Осв. Шпенглер Причинность и судьба (Закат Европы, т. I, ч. 2-я (печатается).	

А. А. Васильев. Византия и Крестоносцы (печатается).

В. П. Бузескул. Открытия XIX и XX вв. в истории древнего мира (печатается).

Анри Бергсон. Длительность и одновременность (печатается).

Н. Н. Евреинов. Драматические сочинения т. III-й (печатается).

Иннок. Анненский. „Тихие песни" сборник стихов (печатается)

Платон. Полн. собр. твореній т. I (Евтифрон, Апология Сократа, Критон, Федон) печатается.

Современная культура.

Серия книг о новых течениях в науке, искусстве, технике и общественной жизни.

	Цена золотом.
Л. С. Берг. Теория Эволюции (распродано)	— р. 40 к.
Осв. Шпенглер. Пессимизм (распродано)	— „ — „
А. Г. Вульфиус. Религия, Церковь и Реформация (распродано)	— „ 25 „
Л. П. Карсавин. Восток, Запад и Русская Идея . .	— „ 30 „
А. Н. Макаров. Лига Наций	— „ 30 „
Оскар Вальцель Импрессионизм и Экспрессионизм .	— „ 25 „
Рабиндранат Тагор. Национализм	— „ 50 „
И. Догель. Новое из области изучения простейших .	— „ 25 „
Джон Кейнс. Проблема восстановления Европы . . .	— „ 30 „
Н. А. Рынин. Техника и экономика аэротранспорта	1 „ — „
А. А. Фридман. Мир, как пространство и время . . .	— „ 40 „
С. А. Богомолов. Актуальная Бесконечность (Зенон Елейский и Георг Кантор)	„ 40 „
Б. Л. Розинг. Электрическая телескопия (видение на расстоянии) ближайшие задачи и достижения .	— „ 25 „

Отто Липман. Психология профессий (печатается).

Отдел точных наук.

Цена золотом.

А. Дженонни. Дифференциальн исчисл. и нач. интегрального исчисления . . . . . 2 р. — к.
Б. М. Коялович. Аналитическая геометрия (распродано) 1 „ 50 „
В П. Яцына. Термодинамика идеального газа . . . 1 „ — „
П. А. Молчанов. Атмосфера . . . . . 1 „ 25 к
Л. Ф. Фокин. Методы и орудия химических производств.
В. К Фредерикс и А А Фридман. Основы теории относительности (печатается).
А А. Радциг. Новейшие течения в развитии тепловых двигателей (печатается).

Книги по искусству.

Цена золотом.

Книга о М Фокине с рисунк. художн. Гончарова . . 2 р. — к.
А А. Гвоздев. Из истории театра и драмы (печатается).
С. Мажинский. Метод экспрессионизма (печатается).
Из истории Западно-европейского театра сборн. статей (печатается).

На складе.

В. Буш. Макс и Мориц (распродано) . . . . . — „ 50 „
В. Буш. Плиш и Плум . . . . . — „ 50 „