ARS POETICA

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

М. А. ПЕТРОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

МОСКВА

ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ЛИТЕРАТУРНАЯ СЕКЦИЯ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ARS POETICA

СБОРНИКИ ПОДСЕКЦИИ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

I

МОСКВА
1927

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ARS POETICA

I

СБОРНИК СТАТЕЙ

Б. И. ЯРХО, А. М. ПЕШКОВСКОГО,
М. А. ПЕТРОВСКОГО, М. П. СТОЛЯРОВА,
Р. О. ШОР

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
М. А. ПЕТРОВСКОГО

ИЗДАНИЕ
ГАХН

PN
942

Печатается по постановлению

Ученого Совета Академии от 15 октября 1926 г.

Ученый секретарь *А. Сидоров*

БИБЛИОТЕКА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.
349
27

Главлит № 76223 (Москва) Тираж 2000

„Мосполиграф“ типо-цинкогр. „Мысль Печатника“, Петровка, 17

ОТ РЕДАКТОРА

Идея издания сборников, посвященных изучению литературы как искусства, зародилась еще весною 1924 г. — в первый год существования подсекции теоретической поэтики при Литературной секции ГАХН Тогда же возникло и заглавие — Ars Poetica, — отчетливо замыкающее круг проблем, пределы которого не должны преступать статьи, здесь помещаемые.

Об'единяемые научной своей работой в подсекции теоретической поэтики, участники сборников Ars Poetica могут и не стоять, однако, на строго-единой принципиальной или даже методологической платформе. Не общая литературоведческая доктрина, не общность исследовательских приемов, но общий предмет исследования и общность теоретических интересов к искусству слова, к словесности как искусству связывают их друг с другом.

М. П.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От редактора 5

Содержание 6

Б. И. Ярхо.—Простейшие основания формального анализа. 7— 28

I. Состав литературной формы 7
II. Отношение формальных видов к психическим посредникам .. 13
III. Взаимоотношения формальных видов 19

А. М. Пешковский.—Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы .. .. 29— 68

I. Звуки 31
II. Ритм 44
III. Мелодия 54
IV. Грамматика 55
V. Словарь 63
Приложение 67

М. А. Петровский.—Морфология новеллы .. .. 69—100

М. П. Столяров.—К проблеме поэтического образа .. 101

Р. О. Шор.—Формальный метод на Западе .. .. 127—143

ПРОСТЕЙШИЕ ОСНОВАНИЯ ФОРМАЛЬНОГО АНАЛИЗА

I. СОСТАВ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ

§ 1. — Понятие формы

В наши дни много говорят о литературной форме и нельзя сказать, чтобы без толку. Напротив, я думаю, что большинство работающих в этом направлении стоят на правильном пути, стараясь найти и выделить то, чем, действительно, должны заниматься история и теория словесности.

Поэтому, если я решаюсь написать несколько строк по этим вопросам, то не для того, чтобы с кем-либо полемизировать, а лишь потому, что хотел бы ввести некоторую ясность и простоту в вопрос о составе и природе литературной формы и, может быть, тем несколько облегчить практическую работу над памятниками[1]).

Прежде всего — определение художественной формы:

Формою литературного произведения мы называем совокупность тех его элементов, которые способны действовать на эстетическое чувство (в положительном или отрицательном направлении — это безразлично) [2]).

---

[1]) Я это подчеркиваю, ибо хотел бы, чтобы читатель именно с этой практической точки зрения взглянул на настоящую работу; т.-е задал бы вопрос, удобно ли работать над материалом по предлагаемой схеме или нет.

[2]) Уже по написании этой статьи вышла в свет III книжка „Эстетических фрагментов“ Г. Г. Шпета, где на стр. 7 и 8 я с удовольствием прочитал изложение почти тождественного учения, что избавляет меня от подробного изложения моего взгляда на эстетический (положительный или отрицательный, т.-е. красивый или некрасивый) и анэстетический (т.-е. безразличный с точки зрения красоты) словесный об'ект. См. также Б. Ярхо: „Границы научного литературоведения“. („Искусство“ II, стр. 48 и 49).

Всякое определение должно в конечном счете опираться на что-либо неопределимое. Эстетическая же эмоция столь же неопределима, как и всякая другая, т.-е. как гнев, печаль, досада и т. п., а вместе с тем, каждый знает, что это такое.

Каждому также известно, что ни одно явление внешнего мира не способно непосредственно возбудить эстетическое чувство, что этому должны предшествовать известные чувственные и познавательные акты.

Отсюда — два вопроса: а) о возбудителях, лежащих в самом литературном произведении, б) о посредствующих психических актах, или посредниках, лежащих в душе воспринимающего.

Скажем сразу: историка и теоретика литературы интересует только первый вопрос, т.-е. самые возбудители (факты внешнего мира).

Совокупность возбудителей есть форма, предмет литературоведения.

Совокупность посредников есть восприятие литературного произведения, предмет психологии.

Если же мы сейчас будем говорить о посредниках, то только для того, чтобы понять деятельность различных возбудителей и группировать их.

§ 2. — Деление формальных видов по психическим посредникам

Дело в том, что непринятие во внимание посредников иногда вызывает неразбериху в разграничении самых видов литературной формы.

Приведем пример. Литературный „образ“ мы определяем так:

Образы в литературном произведении суть те значения слов, которые возбуждают представление о чувственном восприятии.

Вальцель („Проблема формы в поэзии“ пер. Гурфинкель, Пет. 1923, стр. 30), давая образу приблизительно такое же определение, прибавляет: „Сюда относится такой элемент

поэтической образности, как сравнения, метафоры и другие родственные явления"...

Здесь явно смешиваются в одно факты иконологии (учения об образах и мотивах) и стилистики. В самом деле, разве сущность вышеупомянутых фигур заключается в возбуждаемых ими чувственных представлениях? Разве метафора и сравнение различаются между собою по образам, которые они вызывают? Например.

Воссел сокол на добра коня.
Он, как сокол, воссел на добра коня.

И в том и в другом случае читатель представляет себе человека, по стремительности движений и другим признакам похожего на сокола. Разница не в образе, а в способе *логического* соединения понятий.

Смешение фактов, против которого мы возражаем, происходит оттого, что некоторые фигуры [1]), как все тропы (метафора, метонимия, синекдоха, ирония, литота), а также двучленные фигуры (сравнение, антитеза, оксиморон и т. п.) *способны при своем образовании привлекать новые образы*. Напр.

calix non mellis, sed fellis.

Для усиления *основного образа* „желчи" привлекается противоположный образ „меда" и все это подчеркивается фигурой, так называемый Schema kat' arsin kai thesin.

Но сейчас увидим, что все это можно сделать и без образа. Например:

„Здесь нужна не аргументация, а интуиция".

Фигурация — та же, и только на ней основано эстетическое действие фразы. Образа — никакого: иконическая пустота.

Теперь дело, кажется, ясно: *стилистические формы основаны не на образах, а на понятиях*. Из этого практически вытекает, что *метафору, метонимию* и т. п., *следует рассматривать* — на этом мы решительно настаи-

[1]) Охотнее всего мы бы их назвали „реальными" в отличие от „чистомодальных" фигур, меняющих исключительно модус восприятия.

ваем — отдельно от заключенных в них образов, во избежание методологической путаницы [1]).

Огромное большинство стилистических фигур ничего общего с чувственным представлением не имеют. Сюда относятся все так называемые грамматические (вернее, морфологические) фигуры, в том числе все виды эналлаги, напр., heterarythmon: „неприятель силен“ (вм. „неприятели сильны“). Читатель, конечно, представляет себе множество неприятелей, но единственное число придает образу чисто-абстрактное понятие совокупности.

Такова же природа синтактических фигур, основанных на положении слов в предложении, как, например, параллелизм, хиазм и т. п.

Исх. XV. 10. Ты дунул духом твоим, и покрыло их море. } параллелизм.
11. Ты простер десницу твою: поглотила их земля. } (prope aequatum).

Для осознания сходства грамматических форм и порядка их расположения нужен сложный логический акт, без которого фигура не произведет эстетического действия.

Вообще, независимо от того, что некоторые стилистические явления зачастую связаны с явлениями другого порядка (см. н. §§ 4, 5), все они об'единены тем признаком, что меняют не образ, а логический модус его восприятия. По этому признаку их можно выделить в особую группу, которая ни под каким видом не должна смешиваться с иконическими элементами произведения.

Так как эстетическое действие фигур не подлежит сомнению, а действие это не может осуществиться без логического акта, то мы обязаны признать эстетическую потенцию мыслительных актов, эстетику логики.

---

[1]) Для наглядности воспользуемся элементарной схемой:

	метафора	сравнение
Роза	Цветущую розу герой полюбил	Анна розою цвела
Лань	О, лань, внемли любви моей	О, дева, быстрая, как лань,

Горизонтальный ряд дает тождество образов (предмет иконологии), вертикальный — тождество фигур (предмет стилистики).

Другое поучение вытекает из рассмотрения теории Эльстера (D. Prinzipien der Literaturwissenschaft 11 ff., Halle 1911), которая соединяет в одно под названием „стиля“ не только элементы собственно — стилистики (см. н.), но и метрику [2]). Ясно, однако, что фонические элементы в принципе ничего общего не имеют со значением слова и, вообще, с логическим восприятием. Рифма, аллитерация и др. эвфонические формы действуют на слуховое ощущение, каковое может непосредственно возбуждать эстетическое чувство. Возьмем следующие стихи трубадура (Аймерик де Беленой)

Al prim pres dels breus jorns braus
quan branda'ls bruelhs l'aura brava...

Для фонического впечатления здесь безразличны не только значения аллитерирующих слов, но даже их количество и временное расстояние между ними. Все метрические формы, простые и сложные (см. н. § 5а), об'единены тем, что должны действовать на слуховое ощущение. По этому общему признаку они соединяются в одну группу.

Из приведенных положений вытекают следующие выводы.

а) Образы, стилистические формы и метрика действуют на эстетическое чувство и, стало быть, входят в состав литературной формы; но действие это идет в принципе тремя различными путями.

б) Психическими посредниками они пользуются таким образом:

α) Все образы действуют при посредстве чувственных представлений.

β) Все стилистические элементы — при посредстве логических актов.

γ) Все фонические элементы — при посредстве слуховых ощущений.

в) Все три вида, стало быть, равноценны и, что самое важное, равно отличны друг от друга.

Мы говорим „самое важное“, потому что некоторые ученые (в том числе и проф. В. М. Жирмунский в предисловии к вышеупомянутой книге Вальцеля, стр. 20) склонны выделять

---

[1]) Такое же деление — у проф. В. М. Жирмунского. („Начала“ № 1).

α) в отдельную группу, противополагая ее двум остальным, как „содержание“ „форме“, а тематический анализ анализу формальному. Отвергая такое деление, мы спорим не против слов а против систематики, ведущей за собою дуалистическое воззрение на литературу и множество ненужных споров.

Мы утверждаем, что (α) отличается от (β) и (γ) порознь не более, чем (β) и (γ) между собою и что поэтому деление на две группы: 1) α и 2) βγ — не имеет логического основания.

§ 3. — Деление формы по реальным категориям

Сообразно трем указанным видам возбудителей изучение литературной формы делится на три части.

I. Метрика (вернее, „фоника“), т.-е. учение об эстетически примененных звуках речи, оперирует с постоянным звуковым составом слов [1]).

Сюда входят:

а) Учение о соотношении звуков речи по долготе (метрика в узком смысле), ударяемости (тоника), высоте (мелодика).

б) Стихология, т.-е. учение о составе повторяющихся словосочетаний (стопы, стихи) и их границах (пауза, цесура, конец стиха).

в) Строфика, т.-е. учение о стихосочетаниях.

г) Эвфоника, т.-е. учение о качественных звуковых повторениях (о рифме в широком смысле).

II. Стилистика оперирует со стилем [2]), т.-е. с формою слова в его отношении к значению. Она изучает

---

[1]) Мы говорим о постоянном звуковом составе слов, независимом от эмоциональной окраски произношения, в которую, напр., для русского языка входят тембр, протяжение, музыкальное ударение. Эти изменяемые звуковые элементы слов составляют достояние декламации, которую надо строго отличать от фоники. Об этом подробнее — во 2-й части статьи „Границы научного литературоведения“ (Искусство III).

[2]) Стиль, конечно, нехорошее слово· всякий употребляет его по разному. Напр., у Мюллера-Фрейенфельса („Поэтика“ пер Кочанова и Паперной, Харьков, 1923, стр. 32) в стиль входят omnia et quaedam alia. Мы пользуемся старой терминологией, употребляемой в старых учебниках так называемой „стилистики“, как, все же, наиболее понятной, но будем искренне благодарны всякому, кто укажет более подходящий термин. Доброе старое слово наших отцов „слог“ („он говорит отличным слогом“) было бы наиболее приемлемым, если бы от него можно было образовать недвусмысленное прилагательное.

применение для эстетических целей всех лингвистических категорий:

а) Лексикологии и семасиологии (варваризмы, архаизмы, провинциализмы и т. д. и все тропы).

б) Фонетики в ее отношении к значению слов (анноминация, фонетическая вариация, омонимия и пр., так называемые фонетические фигуры, см. § 4б) [1]).

в) Морфологии (так называемые грамматические фигуры), (см. в. § 2)

г) Синтаксис (см. в. § 2).

III. Иконология оперирует с образами (см. определение § 1) и их соединениями, соответственно чему мы различаем:

а) образы в покое: „конь“,

б) мотивы, т.-е. образы в действии: „конь сломал ногу“,

в) сюжеты, т.-е. совокупность логически связанных мотивов какого-либо литературного целого: „Конь сломал ногу; Христос исцелил коня“ [2]).

К этим трем дисциплинам присоединяется еще IV', учение, о комбинированной композиции, или просто композиция о которой речь впереди (см. н. §§ 8, 11).

II. ОТНОШЕНИЕ ФОРМАЛЬНЫХ ВИДОВ К ПСИХИЧЕСКИМ ПОСРЕДНИКАМ

§ 4. Вспомогательные посредники

Если бы установленное нами соответствие между возбудителями и посредниками было абсолютно, оно было бы неправильно. Абсолютность есть признак схоластических делений. Органические деления всегда допускают промежуточные виды. В самом деле, виды возбудителей не целиком покрываются основным видом посредников.

---

[1]) Пример чисто-фонетической вариации

Ты лети, лети соколик высокó и далекó,
И высóко, и далéко, прямо к другу моему.

Фонетическая вариация действует только при условии логического осознания полной тождественности смысла двух ее частей, сохраняя, таким образом, свой логический характер.

[2]) Простейший сюжет эпической части заклинания.

Все образы, например, действуют при помощи чувственных представлений; но не только значения слов способны эти представления вызывать; с другой стороны, стилистические явления всегда действуют путем логических актов, но не только при помощи их.

Мы приводим этого рода случаи из всех трех областей.

а) Фоника. Сюда относятся случаи, когда самый звук вызывает чувственное представление независимо от значения слова. Мы, конечно, далеки от суб'ективных выкладок о „звукописи", вроде voyelles sombres, обозначающих мрачные состояния души, et cetera similia quae dicere pudet [1]).

Мы не говорим о простом звукоподражании, которое есть достояние лингвистики. Мы имеем в виду совершенно конкретные случаи звукоподражания, эстетически примененного:

α) подражание темпу музыки. Напр., „Конек Горбунок" III: „Тра-ра-ра ли, тра-ра-ра", и т. д., где самые созвучия вызывают представление о звуке трубы;

β) передача длительности движений соответствующей продолжительностью стихов или стиховых отрезков (см. бесконечное количество примеров у Бюхера „Работа и ритм", а также Uhl, Winileod, Leipz. 1908). Особенно часто в плясовых песнях. См., напр., короткие аллитеративные сечения стиха в такт комаринского:

Дали дулю Дарье, дуре молодой.

Ср. также немецкую песню, поющуюся при заколачивании свай,—краткий припев соответствует короткому удару по свае:

Alle Mönsche mötte stärwe
Rrum!
Blot de döcke Siebert nöch
Rrum!
Wer wort sîne Böckse ärwe?
Rrum!
So' ne Noarsch hött Keener nöch.
Rrum!

б) Стиль. Здесь вспомогательные посредники сопутствуют главному в след. случаях:

[1]) Почему бы и нам не быть такими же умными, как лингвисты, которые давно оставили надежду найти связь между звуком слова и значением?

α) Во всех так назыв. фонетических фигурах, основанных на повторении слов или их частей, возникают звуковые повторения, неразлучные с фигурой, в виде аллитерации (напр., при парэгменоне), рифмы (гомойотелевтон, эпифора) или обоих вместе (симплока).

Смысловой, логический признак стилистики при этом не терпит ущерба.

Клика (в смысле„ компании") клика не слыхала—antanaclasis.

Еду, еду в чистом поле—epizeuxis.

Фонетический прием тот же, но фигуры разные, ибо одна основана на различии значений, а другая—на тождестве.

β) Необычные лексические формы (варваризмы, архаизмы, вульгаризмы и т. д.) способны вызвать ассоциации с образами той среды, из которой они вышли; а эти ассоциации могут определять чувственное восприятие. Фразу:

„Вошел низкорослый человек и сказал: „Этой женщины здесь не было"—можно изменить так:

„Вошел низкорослый человек и сказал: „Эфтой женщины здесь не было"—и образ человека определяется яснее.

γ) Мы уже упоминали (см. § 2) о некоторых фигурах не только способных, но и весьма склонных привлекать образы. Тут же было указано, что сущность „реальной" фигурации заключается не в образе, хотя этот последний и действует одновременно с фигурой.

Ясно, что привлекаемые стилистическими фигурами звуки и образы, как таковые, входят в фонику и иконику данного произведения и должны рассматриваться, независимо от своего происхождения, вместе с другими звуками и образами.

в) Иконология. Как фигуры нуждаются для своего действия не в образах, а в понятиях (см. § 2), так и образы могут связываться между собою без помощи каких-либо синтактических или лексикологических фигур одними тематическими приемами. А именно:

α) По контрасту без посредства антитезы, оксиморона, иронии или литоты. Напр., Сигурд и Хаген в „песни о Нибелунгах" или страны Лиллипутов и Бробдингнагов в „Путешествии Гулливера".

β) По сходству и аналогии без посредства метафор, сравнения, синонимии, параллелизма. Напр., образы Бабушки и Веры в „Обрыве".—Сюда же относятся все так наз. „параллельные мотивы", как, напр., в „Короле Лире" отношение Лира к дочерям и Глостера к сыновьям.

γ) По причинной связи без помощи метонимии или обстоятельственного предложения причины. Тогда мы говорим о „мотивировке" (некоторые употребляют термин „внутренняя мотивировка"): при каждом злоключении Одиссея не указывается причина его отдельной фразой, но мы знаем, что все они мотивированы гневом Посейдона.

δ) По соотношениям количества, об'ема, силы, без помощи синекдохи, сравнения, гиперболического эпитета.

Сюда относится гипербола (которая, сама по себе, отнюдь не фигура, а иконологический прием). Напр.: „у нас, в Константинополе, церковь Айа-София знаешь? Семь лет лезешь, до полумесяца не долезешь". Или: „Vois-tu cette mouche là-haut?"—„Non, mais je l'entends marcher!"

Равным образом, входит сюда и градация мотивов, напр., в сказке, где герой сначала одолевает льва, затем великана, затем целое войско.

Вообще, только отдельные образы („белая птица") или простейшие мотивы („белая птица летит по бирюзовому небу") воспринимаются моментальным представлением, но сюжетная композиция обычно совершается при помощи более или менее сложных логических актов[1]), как только что было показано. Но это, разумеется, необязательно: описательные стихотворения сплошь да рядом являются собранием мотивов, связанных между собою только стилистически или вовсе несвязанных. Можно даже представить себе большое произведение с минимальной логической связью между образами, в роде „Livuna und Kaidoh" немецкого символиста Шербарта.

---

[1]) Достаточно сравнить впечатление от какого-нибудь романа Зола или Достоевского, действующего на нас соотношением огромного количества тематически связанных, сюжетных образов (персонажей и мест) с драмами немецкого импрессиониста Унру, поражающего массою внесюжетных образов, введенных с помощью риторических фигур, чтобы понять разницу между иконологическим и стилистическим связыванием образов

§ 5. Число и время

Совершенно необходимо указать еще на одну важную связь между тремя видами формы. Каждый отдельный формальный элемент воспринимается в неуловимый момент времени. Но стоит им скопиться в известном количестве, как в силу вступают категории времени и числа. Происходит акт осознания и сравнения количества фактов и величины временных отрезков, а также сравнения фактов по положению во времени[1]).

Эти акты, сопутствуя восприятию всех более или менее сложных форм, служат необходимыми посредниками между ними и эстетической эмоцией и равно свойственны всем трем группам возбудителей.

Мы сейчас увидим, что эстетика числа и времени отнюдь не должна быть игнорируема. Мы приведем по нескольку примеров из всех трех областей:

а) Фоника. *α*) Понятие числа в принципе неразлучно с фоническими эффектами, которые все основаны на повторении звуковых явлений[2]). Когда мы говорим о дистихе или тристихе, мы имеем в виду известное количество сильных пауз (отмеченных или не отмеченных рифмою) совершенно независимо от временного промежутка между ними.

В других случаях, количество явлений соответствует известной временной длительности и, стало быть, сравнение количеств идет параллельно со сравнением временных отрезков, как при восприятии равносложности или неравносложности стихов[3]).

---

[1]) Мы здесь сознательно упрощаем определение Акт восприятия времени и количества, несомненно, значительно сложнее. Но это определение пока достаточно, чтобы, не вдаваясь в нежелательные экскурсы, приблизительно очертить природу литературных форм, ибо мы, как сказано, интересуемся в первую голову ими, а не психическими актами, как таковыми. Несколько ближе к вопросу мы подойдем в отдельных примерах.

[2]) Фактически мы воспринимаем число лишь до известной границы, за которой начинается понятие „много“ и сознание числа исчезает.

[3]) Этот параллелизм временного и количественного восприятия позволяет на практике значительно упрощать дело анализа. Так, при исследовании силлабических стихов, исохронизм коих весьма относителен, а исосиллабизм абсолютен, можно совсем упускать из внимания первый и исследование от этого ничего не потеряет.

β) Чисто-временное восприятие мы имеем в метрической поэзии, напр., при осознании равноценности спондея и дактиля в гексаметре.

γ) На расположении во времени основан целый ряд стихотвореных явлений, между прочим, самое понятие „припева".

б) Стиль. *а*) Особенность стилистических и иконологических форм по сравнению с фоническими заключается в том, что измерение их производится исключительно по количеству их членов, а не по длительности.

Это понимал еще Снорри Стурлусон (Háttatal[3]): „Это будет hending, если назвать битву „шумом стрел", и tvíkent (двойное обозначение), если назвать меч „огнем шума стрел", и — rekit (протяженное обозначение), если таких слов будет больше".

Когда мы говорим о краткости выражения благодаря применению фигур, основанных на выпадении частей предложения (как эллипсис, асиндетон), то эта краткость есть не временное понятие, а обозначает малое количество членов выражения. Две фразы:

„Пришел, увидел, победил"
и „Появился, осмотрелся, одержал победу" —

стилистически равноценны, но фонически различны.

Когда мы говорим о „растянутости" рассказа, то выражаем стилистическое понятие, ибо речь идет о несоответствии количества слов или количества фраз (т.-е. синтактического строения) количеству и важности понятий.

Если мы сравниваем стиль какого-нибудь русского футуриста со стилем Гоголя, то найдем у последнего все или почти все фигуры, которые употребляет футурист. Ясно, что стиль футуриста кажется нам „вычурным" не в силу наличности этих фигур, а благодаря их количеству. Поэтому чисто-качественное сравнение современных писателей с „классиками", большей частью, бесплодно, ибо не дает нам понятия об истинном (в данном случае количественном) характере эстетического воздействия.

β) Зато осознание расположения стилистических единиц во времени имеет громадное значение. Между прочим, на нем основан целый ряд фигур (chiasmos, isokolon, hyperbaton); от

него проистекает различие между анафорой и эпифорой, симплокой и анодиплосой и т. п.

Иконология. α) Что количество образов не безразлично для эстетического восприятия произведения, ясно всякому. На этом в значительной мере основана разница между социально-реалистическим романом Зола („Ругон-Макары"), Лескова („Некуда") или Амфитеатрова („Восьмидесятники"), оперирующим с целым калейдоскопом персонажей, и психологическим романом Пшибышевского („Homo Sapiens"), Нансена („Maria") или А. Беннета („Burried alive"), где действие происходит между двумя-тремя лицами.

β) Вопрос о расположении иконологических элементов во времени несколько сложнее. Мы должны различать здесь два отличных друг от друга факта: реальное время и представление о времени, воображаемое время. На расположении мотивов в этом воображаемом времени основана разница между повествовательной и описательной литературой (понятия эти чисто-иконологические): в первой мотивы предполагаются идущими во взаимной последовательности, во второй они нанизаны без отношения к представлению о времени.

В реальном же времени повествовательные мотивы могут быть расположены в совсем другом порядке. В Энеиде приезд к Дидоне рассказан раньше, чем гибель Трои. Ретроспекция есть иконический прием, которому в стилистике соответствует hysteron proteron, как контрасту образов соответствует антитеза (см. в § 4 в).

III. ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ФОРМАЛЬНЫХ ВИДОВ

§ 6. — Независимость

Все три вида форм в принципе независимы друг от друга. Эта независимость сказывается в следующем.

а) Каждый из них может отсутствовать в каком-либо произведении, при чем благодаря двум другим произведение остается художественным. Никто не спорит о возможности художественной прозы (отсутствие метрических приемов). В строфе:

Die Nacht ist Kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesset der Rhein.

Der Gipfel des Berges funkelt.
Jm Abendsonnenschein.

— стилистическое искусство про-является минимально, но целые поколения восторгалось им за образность и гармонию. Классическим примером стихотворения сничтожным количеством образов служит Пушкинское „Я вас любил — любовь еще, быть-может".

Можно даже представить себе произведения, действующие одним каким-либо видом формы.

Всем известны футуристические стихотворения, состоящие из звуков абсолютно или почти бессмысленных. Особенно распространено это явление в области припева[1]).

Такие фразы, как „О, пощадите, пощадите меня, сударь и отнеситесь со скромностью силы к силе моей скромности" (эпидзевксис и антиметабола) или Decet, ut herilem filiam honorabiliter ames et amabiliter honores (антиметабола) — фразы, которые мы называем „пустою риторикою", суть не что иное, как чистая стилистика.

О „безыскусственном описании" мы говорим тогда, когда оно составлено без риторических фигур и действует почти что одними образами. Толстой в своих романах, как известно, весьма мало пользуется фигурацией и, говоря, что называется, „простым языком", потрясает разработкой образов.

б) Мы можем искусственно изменять какую-нибудь одну форму, не трогая других. Стоит, например, сказать:

И звезда со звездою говорит

— как вся ритмическая схема взлетает на воздух, но и фантастический образ говорящей звезды и фигура просопопеи стоят непоколебимо. Это явление всегда происходит при переводе метрических стихов на русский язык, при прозаизации стихотворений или при обратном акте (см. „Ундину" Жуковского). Парафразируя, мы меняем стиль, не трогая иконики. Пародируя и стилизуя, мы часто вкладываем в чьи-нибудь обороты новые образы.

---

[1]) Сюда относятся и бессмысленные звуки („Mironton, m ronton, mirontaine"), и бессмысленные словосочетания (Ой, жги, жги, жги! говори, говори! Комарики, мухи, комари - комари!), и иностранные припевы, имеющие смысл, но, б. ч., непонятные для поющего (цыганские припевы русских романсов, турецкие припевы сербских песен и т. п).

Независимость и отделимость форм обусловливают и оправдывают существование трех отдельных историко-литературных дисциплин: метрики, стилистики, иконологии.

Но изучение литературного произведения, как целого, не ограничивается сепаратными разысканиями в трех упомянутых областях, ибо эти области зачастую весьма тесно соприкасаются и могут (но не должны) находиться в различных видах связи или зависимости, каковые виды мы постараемся сейчас очертить и тем самым определить предмет нашей IV-й дисциплины, „комбинированной композиции" (в отличие от метрической, стилистической, иконической композиции).

§ 7.—Корреляция

Неоднократно мы видим, что одна сторона формы в процессе своего образования производит известные изменения в смежной области.

Так, обильная синонимика старо-скандинавской поэзии вызвана к жизни фоникой, т. к. аллитерация требовала от поэта, чтобы он варьировал начала слов, т.-е., в данном случае, корни, от чего для одного значения приискивались сходные по смыслу корни, которые затем сливались в одном значении. Напротив, когда германская поэзия переходит к рифмованным стихам (Отфрид), в ней начинает процветать enallaga флективных окончаний в угоду конечным созвучиям.

Чрезвычайно поучительна в этом отношении античная риторическая проза. Стремление к помещению одинаковых грамматических форм на конец риторических отрезков (homoioteleuton, как стилистическое явление) вызывает рифмы, которые впоследствии становятся самодовлеющим эвфоническим приемом (свободная рифма), и, в свою очередь производит изменение в порядке слов, благодаря чему устанавливается корреляция между этой рифмой и инверсией.

Всякий поэт знает по опыту, как часто под влиянием рифмы меняется задуманный образ.

Определение такого рода влияний одних видов формы на другие сопряжено для исследования с большими, часто непре-

одолимыми трудностями [1]), читателем же, по большей части, вовсе не ощущается [2]), так что огромная масса корреляций в поэзии, *как и в природе*, ускользает от нас. Исследования в этой области еще малочисленны и чрезвычайно желательны.

§ 8—Координация.

Но этим далеко не ограничиваются все соотношения между формальными группами. Мы видели, что признаки числа и порядка равно присущи всем трем рядам формальных явлений. По этим признакам (*и только по ним*) разнородные формы могут координироваться. Напр.:

Марает он единым духом лист,
Внимает он привычным ухом свист.

Здесь конечных созвучий столько же, сколько параллельных частей предложения, и расположены они в той же последовательности, т. е. фонические и стилистические элементы координированы по признакам числа и порядка.

---

[1]) Трудности будут отчасти устранены, если мы пока ограничимся установлением ряда постоянных сосуществований, не вдаваясь в вопрос о генетической связи. Связь эта, впрочем, тоже иногда может быть определена. Приведем пример, массовое употребление фонетических фигур (см. § 46) часто сопутствует определенной системе созвучий (напр., аллитерации); вопрос, создана ли фигура угоду звуку (или наоборот, созвучие является невольным следствием фигурации), решается подсчетом соотношения стилистических и свободных созвучий и т. п.

[2]) Порой корреляции обнаруживают себя перед читателем внезапным и *единичным* нарушением принятой в данном произведении нормы в угоду другой, напр., логической связи между образом, стоящим на конце стиха, и остальными образами; тогда читатель говорит о словах, „притянутых для рифмы“. Обратно: незаменимое с тематической точки зрения слово нарушает ритм. Так поступает капитан Лебядкин

Место занял таракан,
Мухи возроптали.
Очень полон наш стакан,
К *Юпитеру* закричали,
Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Благороднейший старик...

Невозможность найти подходящую рифму на „Никифор“ заставляет капитана прервать поэму и нарушить четырехстишную базу строфы. Новейшие капитаны Лебядкины называют это „обнаженным приемом“.

Специальной области, координации фигур повторения с фоникой и иконологией посвящена книга проф. В. М. Жирмунского под общим заглавием „Композиция лирических стихотворений“ (П. 1921), где читатель найдет обильные примеры таких явлений.

Разумеется, не только эти фигуры могут быть согласованы с образами и строфикой. Целый ряд стихотворений построен в виде сравнения (напр., „Les Colombes“ Сюлли Прюдома) или в виде антитезы (напр., 1-е стихотворение Петрониева Сатирикона, где два члена антитезы выражены разными метрами); на параллелизме основан целый ряд русских частушек и др. мелких произведений[1]).

Координация стилистических форм с иконическими встречается и в произведениях крупного калибра. Как пример, можно привести роман Анатолия Франса „Les dieux ont soif“, где автор заканчивает описание террора и директории двумя одинаковыми любовными сценами, долженствующими демонстрировать независимость интимных человеческих страстей от социальных переворотов. Эту „иконическую эпифору“ Франс координирует с настоящей эпифорой, заканчивая обе любовные сцены теми же словами героини[2]).

Изучение этого рода комбинированной композиции в отличие от сюжетной или фонической, т.-е. корреляций и координаций разнородных форм, и составляет четвертую дисциплину теории словесности, наименее из всех разработанную.

Следует, однако, заметить, что координация есть в общей массе литературного материала явление далеко не всеоб'емлю-

---

[1]) Исоколон: а) Сколько леса не рубила, крепче дуба не нашла.
б) Сколько парней не любила, лучше Вани не нашла.
Сравнение: а) Tiene la Virgen del Carmen
Un escapulario al cuello
б) Y yo tambien tengo, otro
Con tu retratito dentro.
Оксиморон: а) Тише едешь,
б) Дальше будешь.
Антитеза: а) Србин пије — бекрија је.
б) Турчин пуши — будала је

[2]) Тот же прием у Зола („La Debacle“) — мотив невозмутимо пашущего крестьянина.

щее и что в огромном большинстве случаев формальные виды действуют без какой-либо видимой зависимости друг от друга.

§ 9. — Соизмеримость

Учение о соотношении видов черпает свой метод из самого материала. Мы говорили, что виды об'единены понятиями числа и порядка. Эти же понятия устанавливают между тремя видами признак соизмеримости. Такие вопросы, как образность или риторичность произведения, как соотношение логических пауз и рифмы, могут быть решены только путем количественного анализа, который, на ряду со сличением порядковых схем произведений, станет со временем главным орудием изучения композиции [1]).

§ 10. — Концепция произведения

Концепцию произведения мы определяем точно так же, как Тен-Бринк (Die Aufgabe der Litteraturgeschichte, Strassb. 1891, p. 189) Da übt denn der Dichter sein recht die Fabel seinem Zwecke gemäss, d. h. in Übereinstimmung mit seiner Idee umzugestalten. Diese idee ist aber schliesslich nichts anderes als die Art, wie er den Sinn seiner Fabel fasst... Die Frage ob tragisch oder komisch, ob idyllisch oder satyrisch, wird... bei der Konzeption... entschieden.

Мы, по существу соглашаясь с Тен-Бринком, склонны несколько изменить формулировку.

Концепция произведения есть идея или представление об эмоции, служащие для связывания сюжетообразующих элементов. В первом случае мы имеем идейную концепцию, во втором — эмоциональную (гнев — диатриба, грусть — элегия, веселость — юмор и т. д.). Мы не будем подробнее вдаваться в природу концепции: того, что сказано, достаточно для выяснения ее отношения к формальным видам [2]).

---

[1]) Здесь, где речь идет об основаниях, не о приемах формального анализа, мы должны ограничиться только этим кратким указанием, надеясь, что в другом месте нам удастся остановиться подробнее на этих важных пунктах.

[2]) Подробнее о концепции говорится в продолжении статьи о „Границах научного литературоведения", имеющем появиться в ближайшем № „Искусства" (изд. Гос Академии Худ. Наук).

а) Иконические формы суть единственно способные иллюстрировать идею и самостоятельно вызывать представление об эмоциях, но способность эта весьма ограничена.

Отдельные образы в принципе нейтральны, не существует образов специально-комических, трагических, религиозных. Пьеро у Блока — глубоко-трагическое лицо. Представления об определенной эмоции способны вызывать только комбинации образов, поставленных друг к другу в известные отношения при помощи сюжетной композиции. „Дракон" в средне-верхне-немецком эпосе страшен, ибо грозит смертью герою, но в пародии Ридеамуса („Hugdietrich") он смешон („der Drache war total besoffen").

Однако, и тут, даже при сложных комбинациях мотивов, связь между сюжетом и эмоциональной концепцией весьма непрочна и главное недолговечна.

Кот Мурр считал, что когда про человека говорят „он не выдумал пороха", то воздают честь его кротости, и, таким образом, принимал сатиру за панегирик. Средневековый ученый считал „Песнь песней" глубоко-мистическим произведением, нынешний — склонен видеть в ней эпиталаму. Кто же из иих — Кот Мурр?

б) Стилистические формы еще нейтральнее. Ни параллелизм, ни сравнение не служат для определенных мыслей, а могут быть применены для выражения любой идейной концепции. Что касается эмоциональной концепции, то и тут связь стиля с концепцией весьма ограничена.

α) Стиль слова (лексикон) обладает формами, способными вызывать ассоциации, которые дополняют высказываемое понятие (см. § 4б). Говорят об эмоциональной окраске архаизма, провинциализма, вульгаризма. Лучше было бы говорить об ассоциативной потенции. Сам по себе вульгаризм ни с какой эмоцией не связан: он не смешон, не отвратителен, не трагичен, не идилличен. Он становится таковым лишь в соединении с соответствующим образом или комплексом их.

В выражении: „Der Drache war total besoffen" комичен не самый burschikoser Ausdruck; но он вызывает представление о среде, в которой он обычно употребляется, очень далекой от круга идей, из которых взято представление о драконе;

неожиданное аномальное сочетание этих двух представлений и вызывает смех.

β) Существует ряд так назыв эмоциональных фигур, т.-е. именно таких, которые придают речи такой характер, точно ее произносит взволнованный человек. Сюда относятся восклицания, эротема (риторический вопрос), диалогизм, эллипсис и т. п.

Но определенно окрашивать выражаемую эмоцию эти фигуры не способны. Риторический вопрос равно служит и восхищению и возмущению, т.-е. и панегирику, и диатрибе:

Разве это не великий человек?
Разве это не гнуснейший из смертных?

Таким образом, и здесь стилистические формы сохраняют свой модальный характер, только подчеркивая эмоциональную концепцию, не определяя ее.

в) Фонические формы совершенно не в состоянии самостоятельно вызвать представление о какой-либо эмоции. Лишь скопившись в большом количестве в месте наивысшего эмоционального напряжения образов, они могут сосредоточить внимание слушателя на этом месте.

В сербской юмористической песне о воробье (Врабац-пипац) звукоподражание усиливает комизм кульминационного пункта:

... Да ми старац штап да,
Да истером врапца
Пипца
Из бопца.

Таким образом, в огромном большинстве случаев, под эмоциональной потенцией стиля и метрики скрываются только одновременность их действия с действием вызывающих эмоциональное представление сюжетных комбинаций.

Итак, учение о концепции, как одном из признаков тематической композиции, целиком входит в иконологию. Но главная огромная масса формальных элементов (в том числе и образов) остаются совершенно нейтральными по отношению к основной концепции. Часто слышится утверждение, будто литературное

произведение есть целое, каждая часть коего служит для выражения общей концепции (или, как говорят некоторые, „идеи“). Это положение произвольно и до сих пор никаким образом не могло быть доказано даже при невероятных натяжках. В этих случаях говорят о бессилии, неточности научных методов. Я же полагаю, что чем точнее будут методы, тем труднее будет при помощи их доказать положение, в корне неверное и основанное только на одностороннем истолковании единства впечатления, получаемого от литературного целого.

§ 11. Единство впечатления

Таким образом, мы подошли вплотную к вопросу о единстве художественного впечатления. Для того, чтобы уяснить себе характер этого единства, нам надо только сделать выводы из вышесказанного.

Ясно, что никакой качественной гармонии между отдельными областями формы быть не может. Единство же создают нижеследующие факторы.

а) Одновременность, получающаяся при случаях, перечисленных в § 4 и в § 10.

б) Сходство в порядке расположения при порядковых координациях (см. § 8)[1]).

в) Количественное совпадение при числовых координациях (см. § 8).

г) Быстрое чередование. Рубрики (а) (б) (в) обнимают лишь весьма ограниченное количество фактов. В огромном большинстве случаев, как сказано (§ 8), формальные виды действуют без связи между собою. Но, быстро перемежаясь и сменяя друг друга, они не дают воспринимающему времени, чтобы различить природу возбудителя. Получается характерное смешение впечатлений, отчего суб'екту начинает казаться, что самые звуки передают „тишину ландшафта“ и т. п.

---

[1]) Мы выделяем это явление в особую рубрику, ибо здесь не всегда требуется полная одновременность. Так в приведенном нами (в § 8) примере из А. Франса единство конечной сцены начинает действовать на нас гораздо раньше, чем мы доходим до 2-го члена эпифоры.

Задача исследователя — разобраться в этом водовороте впечатлений, классифицировать их и по возможности определить их количественные и временные взаимоотношения.

В этом основания формального анализа, дающие ему права гражданства в науке. Продуктивность его равняется продуктивности работы естественника, от которого ведь никто не требует, чтобы разложивши птицу на составляющие ее элементы, он из этих элементов снова создал точно такую же птицу, или об'яснить почему возникла именно такая комбинация элементов. Не надо требовать этого и от нас. Кроме того, без предварительного анализа невозможен в литературоведении синтез. Но доказательство этого положения, ровно как и все вопросы, относящиеся к формальному синтезу, естественно, выходят за предел настоящей статьи.

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Работу свою я разбиваю на отделы соответственно различным сторонам самого языкового материала, подвергающегося анализу. Отделами этими будут: 1) звуки, 2) ритм, 3) мелодия, 4) грамматика (с подразделением на морфологию и синтаксис), 5) лексика.

Но прежде чем перейти к рассмотрению вопроса по отделам, я должен сказать несколько слов об одном приеме, который одинаково будет проходить почти через все отделы, и который я считаю необходимейшим орудием всякого стилистического анализа. Дело идет о стилистическом эксперименте, и притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту, а отнюдь не в том смысле, который так неудачно придавал этому слову Андрей Белый в своем „символизме“ и который вслед за ним придают ему сейчас многие (так наз. „экспериментальное“ изучение стиха, не заключающее в себе ни малейшей доли эксперимента, а лишь тщательное и пристальное наблюдение). Так как всякий художественный текст представляет собою систему определенным образом соотносящихся между собой фактов, то всякое смещение этих соотношений, всякое изменение какого-либо отдельного факта ощущается обычно чрезвычайно резко, и помогает оценить и определить роль элемента, подвергшегося изменению. Наиболее осязательно значение эксперимента можно иллюстрировать на метрической стороне стихотворного текста. Тому, кто захотел бы открыть метр, констатировать непреложно отличие стиха от прозы, достаточно было бы произнести экспериментально первый стих „Евгения Онегина“, положим, так: „Мой отец самых честных правил“ — и всякому,

„имеющему уши", не заглушенные скороспелыми теориями, стало бы ясно, что он попал в какую-то другую стихию, что какая-то система соотношений сломана. То же, в сущности, и во всех других сторонах текста. Всякий художественный текст, поскольку он истинно художественен, не выносит замены одного слова другим, одной грамматической формы — другой, одного порядка слов — другим и т. д. Попробуйте напр., вступительную фразу „Песни торжествующей любви":

Вот, что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи ..

заменить такими вариантами: „Вот что я прочитал в одной старинной итальянской рукописи", „вот, что я нашел в одной старинной итальянской рукописи" (выискал, обнаружил, открыл и т. д.), или: „В одной старинной итальянской рукописи я вычитал следующее:", „В одной старинной итальянской рукописи я прочитал следующее:" и т. д., — и вы сейчас же ощутите непосредственно, что все эти варианты хуже текста. И если вы постараетесь вскрыть причину этого ухудшения, то вы придете к известным положительным выводам относительно самого текста, в частности относительно той системы соотношений языковых фактов, которую он представляет. Так, анализируя разницу между „вычитал" и „прочитал" вы найдете, что „вычитал" больше подходит к образу старинной рукописи, чем безразличное в этом отношении слово „прочитал". Если будете сравнивать „вычитал" и „нашел", то найдете что второе из этих слов меньше подходит к тому оттенку историко-литературной подлинности, документальности, оформленности, который автор хочет придать здесь всему последующему изложению (известный литературный прием, анализировать который здесь не место). „Найти" — слово материальное, внеформенное по отношению к об'екту (остальные приведенные синонимы еще материальнее, „выискал" кроме того обозначает намеренные поиски, что́ уже совершенно не ладило бы с остальным текстом). Далее вы заметите, что ни одна из этих замен слова „вычитал" не дает той аллитерации ударных слов вступления („вот" и „вычитал"), которая тоже может быть органичной, участвующей в звуковой системе произведения. Сравнивая слово „следующее" со словами „вот что", находим, что вариант этот требует смещения

соответствующего понятия с первого места на последнее (на первом месте можно было бы оставить лишь что-нибудь вроде: „нижеследующие строки", „нижеследующий рассказ" и т. д., что явно переводило бы стиль из поэзии в прозу). А подобное смещение усиливало бы предупредительный характер интонации настолько, что плохо ладило бы с выделением всей последующей речевой массы в отдельную повесть. Таким образом, выбор слов „вот что" определялся в первую голову возможностью поставить их в начале и связанной с этим возможностью перевести постепенно предупредительную интонацию первых слов в спокойно-повествовательную интонацию заключительных слов фразы, необходимую по соотношению со всем остальным текстом. И так далее. Мы видим, что подстановка неудачных вариантов и, что самое главное, исследование причин их неудачности приводит нас к пониманию причин удачности текста. Вот это-то я и называю экспериментальным приемом анализа, и этот прием я считаю правой рукой аналитика. В дальнейшем, при демонстрации конкретного применения предлагаемых здесь принципов я этим приемом все время буду пользоваться.

I. ЗВУКИ

Звуковая сторона текста, подобно ритмико-мелодической стороне и в отличие от других сторон его, может иметь два значения: 1) по соотношению с содержанием текста, 2) безотносительно к содержанию. Известно, что звуковая физиономия иностранного языка, совершенно непонятного для нас, вызывает у нас часто эстетическую оценку (обычно даже в преувеличенной форме восторга или резкого осуждения). Как ни субъективна бывает всегда эта оценка, она покаэывает, что самое звучание человеческой речи, вне всякой связи с содержанием ее, может вызывать у нас какие-то эмоции, подобные, напр., более сильным эмоциям любителей певчих птиц. Поскольку эти эмоции не связаны с практическим интересом, их приходится считать эстетическими. А так-как, с другой стороны, статистические подсчеты показывают, что язык художественной прозы (как и художественной речи вообще) может отличаться от разговорного языка как степенью уча-

стия отдельных звуковых типов в общей звуковой массе, так и порядком следования звуков (см. ниже), то приходится признать, что какую-то роль в общем эстетическом впечатлении эта сторона дела играет, хотя быть-может эта роль в последнее время и преувеличивается. С другой стороны, именно в этой стороне звучания, не связанной с содержанием, гораздо легче отыскать об'ективные критерии для оценки, почему я с нее и начинаю.

1. Звуки безотносительно к содержанию.

а) Благозвучие

Суждения о благозвучии отдельных языков и отдельных текстов обыкновенно отличаются крайней суб'ективностью, и не стремятся к об'ективному обоснованию. Лингвистика, как наука, чуждающаяся вообще всякой оценки языковых данностей, совсем не интересуется этим вопросом, предоставляя заниматься им диллетантам. Однако мне кажется, что та же лингвистика дает стилисту возможность подойти здесь с об'ективной, общеобязательной меркой к оценке текста. В самом деле, мы знаем, что речь человеческая заключает в своем составе и музыкальные тоны [1]) и шумы [2]), при чем количественнное соотношение той и другой категории может в отдельных языках и в отдельных текстах одного и того же языка в известных пределах (правда, довольно узких) колебаться. Очевидно, от величины этого количественного соотношения и будет зависеть степень „звучности“ и „шумности“ текста, т.-е. — благозвучие. На это можно возразить, что ведь и музыкальные тоны речи не однородны по степени музыкальности, так как среди них есть и наиболее музыкальные (гласные, хотя и в них есть уже минимальная примесь шума) и, так сказать, средне-музыкальные (сонорные согласные) и, наконец, минимально-музыкальные (звонкие шумные). Стало-быть, относительное преобладание музыкальных

---

[1]) Так наз. „звонкие“ звуки, заключающие в себе гласные, сонорные согласные **(р, л, н, м)** и звонкие шумные согласные (для русского языка **г, γ, з, ж, д, в, б, дз, дж**)

[2]) Так наз. „глухие“ звуки, т.-е. глухие шумные согласные (для русского языка. **к, х, с, ш, т, ф, п, ц, ч**).

тонов над шумами еще не гарантирует благозвучия текста, так как внутри самих музыкальных тонов соотношение различных по степени музыкальности категорий может сложиться так неблагоприятно, что эта неблагоприятность покроет благоприятное соотношение основных величин. Но это возражение не опровергает самого принципа, а показывает только, что здесь должны быть учтены различные цифры и различные соотношения. Чем больше их будет учтено, тем ближе будет оценка к истине. Вот, для примера, учет этих соотношений в „стихотворении в прозе" Тургенева „Милостыня", проведенный на фоне учета десяти тысяч звуков разговорной речи [1]):

		Разговорная речь.	Тургеневский текст.
1	**Музыкальные тоны : шумы**	**74,50 : 25,50**	**78,88 : 21,12**
2	Сонорные (гласные + **р, л, н, м**) : шумные . .	62,81 : 37,19	65,59 : 34,41
3	Гласные (включая **й**) : согласные	46,47 · 53,53	46,18 · 53,82
4	Ударные гласные : безударные гласные	15,65 . 30,82	14,13 : 42,05
5	Сонорные согласные : шумные согласные .	16,34 : 37,19	19,41 : 34,41
6	Звонкие шумные : глухие шумные	11,69 : 25,50	13,29 : 21,12
7	Сонорные согласные : звонкие шумные	16,34 . 11,69	19,41 : 13 29

Мы видим, что основное соотношение складывается для текста благоприятно: преобладание тонов над шумами больше чем на 4% превышает нормальное, разговорное преобладание. Чтобы оценить значение этой цифры надо принять во внимание, что отношение тонов к шумам вообще довольно однообразно в языках, и что решительное преобладание тонов над шумами необходимо для всякого языка, поскольку он должен быть слышен на расстоянии и при сопутствующих звуках

[1]) Работа моя по звуковым соотношениям разговорной речи („10.000 звуков") напечатана в сборнике моих статей (Л. — М. Гиз, 1925). Тургеневская поэма заключает в себе 1.556 звуков, но для удобства вычисления %% я выкинул из счета последние 56 звуков. (См. прил. на стр 67).

окружающей природы (глухие согласные могут быть слышны только при тех условиях, при которых слышен шопот, т.-е. либо когда говорящие стоят лицом к лицу, либо, напр., при искусственной тишине театра). Мой подсчет первой тысячи звуков „Евгения Онегина" и „Фауста" показал для немецкого текста 24% шумов, а для русского 20% (в круглых цифрах). Таким образом, предполагая равную благозвучность этих текстов по отношению к самим немецкому и русскому языкам, получаем различие между немецким и русским языком всего на 4%. А между тем бóльшая „шумность" немецкой речи по сравнению с русской воспринимается обычно непосредственно, без всяких подсчетов (особенно при пении: всякий русский при посещении немецкой оперы невольно замечает вторгающиеся в музыку звуки **с, ш, ц**), и это различие на фоне других звуковых различий между языками принадлежит к числу значительных. Таким образом, мы видим, что по основному соотношению тонов и шумов данный Тургеневский текст настолько же благозвучнее русской разговорной речи, насколько русская речь вообще благозвучнее немецкой. Рассматривая другие соотношения, видим, что 2-е, 5-е, 6 е и 7-е соотношения поддерживают эту оценку (везде соотношение для текста более благоприятно, чем для разговорной речи), а соотношение 3-е и 4-е противоречат ей: в тексте гласных относительно меньше, чем в разговорной речи, а согласных больше, кроме того, ударных гласных меньше, а безударных больше. Однако, нетрудно видеть, что эти минусы ничтожны по сравнению с плюсами: нехватка гласных по сравнению с разговорной речью исчисляется десятыми долями, а преобладание сонорных согласных над шумными, звонких шумных над глухими, сонорных согласных над звонкими шумными исчисляется везде единицами. Наиболее неблагоприятно складывается соотношение ударных и безударных гласных (разница в 1,52%). но оно как раз наименее важно в вопросе о благозвучии. Можно, конечно, этот анализ и еще более углубить, напр., исследовать отдельные гласные, так как примесь шума в них тоже не одинакова (по крайней мере ударные, подсчет отдельных безударных гласных при современном состоянии русской фонетики был бы неизбежно суб'ективен). Но в мою задачу входит только показать принцип и метод, а не проводить его здесь до максимальной точности. Замечу еще,

что семинарские подсчеты студентов, доставляемые мне в большом числе (я пересмотрел около 50-ти работ этого типа) и производившиеся по тому же принципу, дают довольно однообразно наибольшую величину благозвучия для стихотворных текстов, несколько меньшую для художественно-прозаических, еще меньшую для разговорных записей и еще меньшую для научного и газетного языка. Таким образом, если принять, что язык художественной прозы вообще благозвучнее разговорной речи, то сравнение текста с разговорной речью должно быть дополнено сравнением данного текста с другими аналогичными текстами, иначе почти всякий текст неминуемо будет признаваться благозвучным. Кроме того, для очень маленьких текстов (напр., для отдельных „стихотворений в прозе" Тургенева, „сказочек" Ф. Сологуба и др.) необходимо быть готовым к тому, что эта стадия анализа может дать и отрицательный эстетический результат: снижение величины благозвучия по сравнению с разговорным языком. Дело в том, что „выбор" звуков (речь идет, конечно, в большинстве случаев о подсознательном выборе) обусловлен не одним стремлением к благозвучию, а и целым рядом других факторов, гораздо более мощных (см. ниже). Следовательно, в известных пределах победа остальных факторов над этим одним может войти в композиционный план произведения. Благозвучие, как оно здесь понимается (а расширять смысл этого термина до обычных расплывчатых рамок — значит лишать его, по-моему, всякой об'ективной значимости), есть лишь одна, быть может наименее заметная и для пишущего и для читающего, сторона звучания.

б) Благопроизносимость

Если бы приятность речи, независимую от ее значения, расценивать исключительно с точки зрения того, что выше названо благозвучием, то речь, состоящая из одних гласных оказалась бы самой приятной. Однако, мы знаем, что излишнее скопление гласных действует на нас неприятно, и об'ективным выразителем этого наблюдения является традиционное уклонение стихотворной речи от так называемого зияния, т.-е. столкновения двух слоговых гласных. („Она **у**шла", „пришл**и** **о**ни" и т. д.). Вряд ли многим может понравиться название, выбранное поэтом Крученых для лилии: **еуы**, но если даже

и найдутся такие чудаки, то, вероятно, и им не понравятся те „слова", которые я сочиняю в „Нашем языке" для детворы, чтобы разграничить в ее сознании гласные и согласные: **ауэоы, ауэоыу** и т. д. Усилие, необходимое для произнесения таких сочетаний, несомненно связано с неприятными эмоциями (которые в отдельных случаях могут, конечно, подавляться приятностью комической). Это показывает, что кроме благозвучия приятность речи создается еще и ее легкой произносимостью, или тем, что я называю „благопроизносимостью". Эта благопроизносимость в известных пределах обусловлена артикуляционной природой языка человеческого вообще, в других, более узких пределах, специальными артикуляционными привычками каждого отдельного языка. Так, вышеприведенные примеры „слов", состоящих из ряда гласных, конечно, оказались бы трудны для всех народов и племен земного шара. Так же затруднительно и излишнее скопление согласных: **пркх, пркхт, пркшкхт** и т. д. А, напр., сочетания согласных **лр, нл, кф, шф,** как не встречающиеся в русском языке внутри слов, менее привычны и потому более трудны специально для русского человека, чем сочетания **рл** (орлы, горло и т. д.), **лн** (волна, полный и т. д.), **фк** (лавка, давка и т. д.), **фш** (давши, взявши и т. д.), хотя в других языках это может быть и наоборот. Экспериментируя с такими словами, произнося: „олры", „гóлро", „вонлà", „пóнлый", „лàкфа", „дàкфа", „дàшфы", „взяшфы", мы ясно ощущаем непривычность, неудобство для нас этих сочетаний. И опять видим, что звучность тут не причем: неудобными оказываются и такие сонорные сочетания, как **рл, нл.** Нетрудно видеть, что авторский выбор может происходить здесь главным образом на границах между словами, так как о благопроизносимости внутри слов позаботился уже сам язык: ведь сочетания, употребительные внутри слов, тем самым делаются для нас благопроизносимыми. На границах же между словами комбинации звуков случайны, и вот здесь-то художественная речь и может отличаться от разговорной преимущественным употреблением привычных языку сочетаний. Я не располагаю материалом для сравнения в этом отношении художественного языка с разговорным, но примерный анализ того же „стихотворения в прозе" „Милостыня" делает в высшей степени вероятным это предположение.

Из 280-и словесных границ этого произведения, не сопровождаемых обязательной или вероятной паузой, только в сорока пяти случаях согласный предыдущего слова сталкивается с согласным последующего. Из этих 45-ти случаев 31 отходят на долю столкновения двух согласных, что́, как известно, и вчутри слов вполне обычно, и только четырнадцать случаев дают столкновение трех и более согласных. Из 31 случая столкновения 2-х согласных в 20-и случаях имеем сочетания, очень употребительные внутри слов, в 8-и случаях малоупотребительные и только в 3-х случаях совсем, кажется, неупотребительные („он поднял", „старик подошел" и „сладок показался"). Но и эти случаи кажутся очень легкими и обычными, так что мы можем предположить, что в условиях сочетаний слов русского языка этим звукам приходится часто сталкиваться. Интересно отметить крайнюю редкость долгих согласных на границах между словами (случаи эти я приравнял к столкновению двух согласных и включил в число 31). Имеется всего 4 таких случая: „камень наклонился", „ведь ты" (долгое **т**), „с суровым" и „старик купил". Наименее благопроизносимым представляется продление взрывных артикуляций, требующее большого усилия и встречающееся в разговорном языке на границах между словами на каждом шагу (от тебя, под тобой, к кому, к кусту и т. д. все сочетания предлогов „от", „над", „под", „перед", „к" с начальными **т, д, к** следующего слова). В „стихотворении" мы находим только два таких случая („ведь ты" и „старик купил"). Столкновения 3-х и более согласных прямо выпишу: „шел старый", „он присел", „он вспоминал", „он здоровья", „роздал другим", „услышал, что" (читай „што"), „взор пронзительный", „со вздохом старик", „показать свою", „возможность показать", „старик встрепенулся", „этот прохожий", „подал старику", „подошел к нему" (в последнем случае две словесных границы, но одно столкновение). Из этих сочетаний только „показать свою" и „возможность показать" могли бы быть решительно опротестованы, да и то второй из этих случаев, кажется, допускает и с орфоэпической точки зрения то фонетическое упрощение, которое здесь нормально для разговорной речи (выпуск **т:** „возможносьпоказать"). Остальные либо встречаются и внутри слов (**лст** — толстый, холст и т. д., **мст** — мстить, **тпр** — отправить, отпрягать и т. д.,

лкн — столкновение), либо отвечают фонетическим тенденциям русского языка (**лдр,** сравн. „здря", „ндрав", „страм", „страженье" и т. д.), либо представляют собой, так сказать, „счастливый случай", т. е. дают случайно даже более приятные речедвигательные ощущения, чем иные внутренние группы (**нпр, нзд, лшт, рпр,** разумеется наблюдать все эти сочетания надо не изолированно, а на выписанных выше фактах, так как в изолированном виде всякая трехчленная согласная группа будет трудна). О случае с 4-мя согласными („он **всп**оминал") и с 5-ю („стари**к встр**епенулся") будет речь ниже в отделе о произносительном символизме. Наконец, чтобы показать, что практическая речь может давать чрезвычайно неудобные столкновения согласных приведу несколько выдуманных примеров: „до**чь встр**етила" (**чфстр** , „го**сть сп**охватился" (если не выпускать **т**), „во**ск к с**амому краю" (разумеется не 2 **к,** а **к** долгое, но и это трудно), „во**ск вск**ипел" (**скфск**), „то**рф в стр**ане", „до**жд тщ**ательно" (**щщтщ**) и т. п.

Само собой разумеется, что так же можно исследовать и случаи столкновения гласных в тексте („зияние").

Выше сказано, что внутри слов редко встречаются затрудняющие нас звукосочетания. Однако и тут можно различать обычные для русского языка мало привычные группы (вот, напр., редкие сочетания: „со**гб**енный", „зи**гз**аг", „лё**хк**ий"). А кроме того некоторые новообразования и некоторые синтаксические формы, особенно специфически-книжного типа, оказываются иногда неудобопроизносимыми. В одной моей статье в выражении: „многочисленные варианты подготовляемого рассказа" в рукописи сначала стояло „о б д у м ы в а е м о г о рассказа". Однако, произнеся это слово несколько раз подряд и попытавшись произнести его быстро, я пришел к убеждению, что оно не благопроизносимо, и заменил его словом „подготовляемого", В данном случае особенно интересно, что забракованное слово не заключало в себе ни одного глухого звука, тогда как заменившее имеет 2 глухих (**п** и **т**). Пусть читатель попробует еще произнести быстро несколько раз подряд: „разведываемого", „отведываемого", „оборудываемого", — и он убедится, что его язык заплетается. Отсюда один шаг к так называемым скороговоркам, которые, несмотря на все богатство звуковыми повторами (или, вернее, именно вследствие этого богатства), пред-

ставляют специальное истязание органов речи. К сожалению, случаи эти еще мало изучены с физиологической стороны, и из них не извлечены те уроки благопроизносимости, какие они могли бы преподать. Но во всяком случае ясно, что в художественном тексте все такие случаи, поскольку они не вводятся намеренно (см. ниже) и поскольку не входят в композиционный план, являются дефектами. Таким образом, не только границы между словами, но и, в некоторых случаях, отдельные слова и сочетания слов, независимо от границ, могут расцениваться с точки зрения благопроизносимости.

2. Звуки в соотношении с содержанием

Здесь прежде всего надо решительным образом протестовать против смешения двух принципиально разнородных вещей: значимости звуков речи в тех случаях, когда они обозначают звучащие предметы и явления, и значимости во всех остальных случаях. Первое удобнее всего назвать общепринятым термином звукоподражания. Второе я называю звуковым символизмом. В спорах о значимости или незначимости звуков поэтической речи самих по себе (т.-е. помимо значений целых слов и морфем) эти 2 вещи упорно смешиваются, и сторонники значимости обычно с торжествующим видом указывают на звукоподражание, а противники стараются, вопреки очевидности, ради сохранения своей позиции, отвергнуть и его. С моей точки зрения, вопрос необходимо резко разделить.

а) Звукоподражание

Насколько тесен круг применения этого принципа в словаре человеческом, настолько же несомненным можно считать самый факт применения его в художественной речи. Трудно отрицать намеренность (по всей вероятности даже в буквальном смысле слова, т.-е. осознанную) звукоподражаний в известном стихе Бальмонта:

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

Или у Полежаева:

Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет,
Путь далек!
Тонет, тонет
Мой челнок.

Само собой разумеется, что средствами служат здесь не только так наз. „звукоподражательные“ слова (как „каркать“, „мяукать“ и т. д.), которых крайне мало в языке, а все слова, обозначающие прямо или косвенно (через посредство общего смысла фразы) звучащие предметы и явления. Другими словами, художественная речь пользуется здесь такими средствами, которыми сам язык не пользуется, такими чертами, которые для самого языка случайны. Возьмем хотя бы последний пример. В нем нет ни одного такого слова, в котором лингвист мог бы неопровержимо доказать звукоподражательное происхождение. И,однако, звуковая живопись здесь несомненна, при чем достигается она не только подбором слов, но и их расположением („ве**тр св**истит“, гро**м гр**емит“). Слово „стонет“ может быть лингвистическим анализом определенно лишено всякого звукоподражательного значения (санскр. stanati обозначало не стон, а различные другие звуки, греческое στένω показывает, что **о** в русском обязано индо-европейскому чередованию гласных, как в „несу—ноша, ношу“, „лежу – ложе, ложу“, везу—воз, вожу“ и т. д.). И тем не менее случайное для языка совпадение гласного со звуком, издаваемым при стоне, может сделаться художественным средством, может усилить образность выражения „стонет“ по отношению к морю. Здесь же мы находим и случай того, что я называю „косвенным“ звукоподражанием. То же усиление образа „стона“, которое производит звук „о“ в самóм этом слове, может создаваться и тем, что все окружающие слова (кроме одного) звучат с ударным **о** (м**о**ре ст**о**нет, путь дал**ё**к, т**о**нет, т**о**нет, м**о**й челн**о**к), хотя ни одно из них не обозначает не только стона, но и вообще звука. Здесь окружающие слова как бы поддерживают тон основного слова, и если признать звукоподражание там, то надо признать его и тут. Наконец, на том же примере видно, что дело идет не о буквальном звукоподражании, не о специальном передразнивании природы (ars abhorret imitationem переделал бы я знаменитое средневековое положение), а об общем ассоциативном оживлении и усилении наших звуковых представлений звуковыми средствами языка.

Вот несколько примеров такого звукоподражания в художественной прозе:

Все задрожало вокруг—а там,в этой налетающей **гром**аде,—и **треск,** и **гром,** и тысяче**гортанный** **желез**ный **лай...** („Конец света“ из „Стихот.в прозе“ Тург.).

... звучный **лязг косы разд**ается за вами. („Лес и степь" Тург.)
Но вот, ветер набе**ж**ал, и за**ш**умели вер**х**у**ш**ки, словно падающие волны (ibd.).
Золотой голосок мали**н**озки звуч**и**т нев**и**нной, болтл**и**вой радостью... (ibd).
И, с веселым **шумом и ревом,** из ов**р**ага в ов**р**аг клубятся потоки... (ibd).

б) Звуковой символизм

Круг применения звукоподражательного принципа, как уже упоминалось, весьма тесен. Огромное большинство наших представлений не звукового порядка. Тем бо́льшее значение приобретает вопрос о возможности поддерживать звукописью не слуховые, а зрительные, осязательные и т. д. представления, равно как и многочисленные эмоции. Хотя лингвистика и отрицает определеннейшим образом символическую значимость звуков речи, однако из предыдущего видно, что художественная речь может использовать такие стороны языка, которые для него самого составляют чистую случайность. Таким образом априорно отрицать возможности звукового символизма нельзя, и если бы хоть раз кем-нибудь когда-нибудь была доказана об'ективная значимость какого-либо звука самого по себе, если бы психология доказала наличность в процессе речи побочных ассоциаций отдельных звуков со значениями помимо той условно-исторической ассоциации, которая дана в каждом слове и в каждой морфеме, взятых в целом, то проследить использование этих ассоциаций художественной речью было бы чрезвычайно поучительно. К сожалению, всё, что до сих пор делалось в этом направлении, насыщено самым безудержным суб'ективизмом, и не дает никакой базы для исследования. Обычно один и тот же критик в разных произведениях находит разную значимость одного и того же звука, применяясь к содержанию разбираемого произведения: звук **а** у него обозначает то „отч**а**яние" (если как раз это слово и представление доминирует в пьесе, и кругом него собрано много **а**), то р**а**дость, то стр**а**нствия и т. д., и т. д. Само собой разумеется, что этим путем можно с равным успехом доказать любую значимость любого звука и с наибольшим успехом подорвать доверие к теории значимости вообще. А так как до сих пор в этом вопросе других методов не применялось, то я склонен считать анализ текста с этой стороны пока что преждевременным.

До сих пор речь шла о чисто-акустической стороне звуков по соотношению с содержанием. Но ведь у звуков есть и произ-

носительная (артикуляционная) сторона, и в ней могут быть свои специфические побочные ассоциации с содержанием помимо значений слов. Согласно общему плану я и здесь различаю „произносительное подражание" и „произносительный символизм".

а) Произносительное подражание. Как звуками речи можно напоминать слушателю звуки природы, так и движениями органов речи можно, говоря априорно напоминать слушателю (который, как известно, все речевые движения говорящего мысленно воспроизводит) движения, происходящие в природе. Одна из моих слушательниц, разбирая на семинарии стихотворение Гумилева „Заблудившийся трамвай", указала на обилие в нем взрывных звуков и связала это с толчками трамвая. У меня не было возможности проверить, как следует, докладчицу, но сама по себе мысль заслуживает внимания. Толчек языка о нёбо или зубы или губ друг о друга — и толчек трамвая! Подсознательная ассоциация вполне возможна. Точно так же в слове „топот", в котором ищут обычно звукоподражания, можно усмотреть и сходство движений языка с движениями ног при топоте; в слове „вз**др**о**г**нуть" наличие в корне двух взрывных не перед гласными (что́ увеличивает ощущение взрыва) и взрывных „биений" звука **р** может напоминать само движение дрожи; в слове „встрепенуться" повышенная активность органов речи в начале слова (**фстр**) и наличие двух взрывных тоже может связаться со значе́нием слова и т. д. (с этой точки зрения сочетание „стари**к встр**е**п**енулся", приведенное выше и грешащее против благопроизносимости, приобретает особую ценность своей рече-двигательной изобразительностью). Особенное значение могли бы получить в этом случае так назыв. „долгие взрывные", произносящиеся, как известно, с тем бо́льшим усилием, чем более долог момент затвора, и могущие напомнить этим усилием усилие описываемого движения (поскольку речь идет о живых движениях): о**тт**ащить, о**дд**авить, о**тт**януть и т. д. Так как здесь имеются в виду не значения языка сами по себе, а лишь использование художником слова, так сказать, „побочных продуктов" речи, (я усиленно подчеркиваю это), то такое же значение могли бы получать звуки и в окончаниях слов, так что какое-нибудь долгое **ц**, напр., в словах „встрепенё**цц**а", „бьё**цц**а", „жмё**цц**а", тоже могло бы поддерживать это ощущение усилия,

несмотря на то, что все глаголы имеют это окончание и что в большинстве случаев, следовательно, оно оставалось бы безразличным (в данном, эстетическом, смысле). Соответственно и движения языка вверх и вниз, вперед и назад, движение губ в так наз. лабиализации, вытягивание их в линию при звуках **ы** и **и** и т. д., и т. д. могли бы быть приведены в связь с описываемыми движениями в природе. С этой точки зрения, во фразе:

> .. золотисто-желтый луч ворве**цц**а в**др**у**и**тся дл**и**нным потоком, у**д**арит **по** **п**олям, у**пр**е**цц**а в рощу... („Лес и степь", Тург.)

можно было бы говорить о рече-двигательном оттенении силы и быстроты вторжения луча в первой части фразы, направления движения во второй части, удара в 3-ей части, упора в 4-ой. Но всё это, конечно, требует еще дальнейших исследований, и может быть предложено здесь лишь как робкое предположение.

б) Произносительный символизм. В отличие от звукового символизма здесь, мне кажется, нетрудно было бы наметить обще-обязательные связи по крайней мере некоторых рече-двигательных представлений с недвигательными реальными представлениями и особенно с эмоциями. Так, напр., сравнительная сила эмоций могла бы символизироваться сравнительной силой самих звуков, подобно тому, как она символизируется усилением произношения в интонационной стороне речи (сравн. аффектированное произношение слов „страшно", „ужасно", „безжалостно", „роскошно" и т. д.; с этой точки зрения разбиравшееся выше сочетание „ведь ты" могло бы оттенять своим усиленным **т** усилительное значение частицы „ведь"). Отвлеченное могло бы символизироваться верхними гласными, а конкретное — нижними (соответственно общей символике „верха" и „низа"). И так далее. Всё это, конечно, пока еще слишком гадательно, чтобы можно было на этом настаивать, но одно явление в данной области кажется мне несомненным. Это — символическое значение скопления согласных (т.-е. скопления бо́льших, по сравнению с гласными, артикуляционных работ) в пунктах, требующих особого внимания слушателя. Силой и сложностью артикуляций здесь символизируется сила эмоции и сложность мысли. Так, среди рассмотренных выше сочетаний имелось „неблагопроизносимое"

„он **всп**оминал". Но, читая пьесу в целом (по условиям места я принужден отослать читателя к тургеневскому тексту), мы видим, что эти 2 слова поставлены в совершено особые условия: они выделены в отдельный абзац (единственный по краткости абзац произведения), как многозначительный итог одной части описания и как столь же многозначительное введение в другую часть. Это соединение двух функций, эта вескость значения вместе с необходимым по ритмическим условиям продлением фразы (ибо по закону изохронности все абзацы стремятся к равенству времен произношения) делает чтение этих слов столь торжественным, важным, ударным (сравн. необходимую здесь ударность слова „он"), что скопление согласных не только не вредит, но напротив, помогает чтению. Без него в произнесении текста был бы какой-то пробел, какая-то недопустимая легковесность. Подобным же образом в сонете Пушкина „Поэту" имеется лишь один случай стечения 4-х согласных на границе между словами, и это как раз центральный пункт идейной стороны сонета:

Все**х стр**оже оценить умеешь ты свой труд.

И так же, как у Тургенева, скопление согласных связано с ритмическим замедлением (2 ударных слога подряд).

II РИТМ

Как и в фонетической стороне, здесь можно различать 2 ряда явлений: 1) не связанных с индивидуальной стороной содержания и 2) связанных с ней. Соответственно дроблю изложение на 2 отдела.

1. Благоритмика

Вопрос о ритмической форме художественной прозы в ее отличиях от стиха чрезвычайно мало разработан в литературе. Относительно русской прозы имеются лишь попутные замечания у исследователей ритма стиха (у Жирмунского, у Шенгели) да статьи Зелинского, Кагарова, Бродского, Гроссмана, Энгельгардта, Андрея Белого. Все названные авторы (кроме Зелинского) ищут, к сожалению, не отличий ритма прозы от ритма стиха, а, напротив, сходств в этом отношении прозы со стихом, т.-е., в сущности, аннулируют самую задачу исследования,

поскольку дело идет именно о прозе. Все они исходят как бы из молчаливого предположения, что иных ритмических форм, кроме тех, какие даны в стихе, быть не может. Но с лингвистической точки зрения такое предположение ничем не может быть оправдано. В свей статье „Стихи и проза“ (сборник „Свиток“ № 3) я пытаюсь наметить иные пути и здесь, отсылая читателя к этой статье, буду им следовать. Для меня основа ритма стиха — урегулированное чередование ударных и безударных слогов — является почти неприложимой к прозе, за исключением, быть может, только так наз. клаузул (концов периодов). Сущности же ритмических форм прозы я ищу в урегулированном чередовании слабых и сильных т а к т о в (т.-е. в нормировании числа слабых словных ударений, об'единенных одним сильным словным ударением) и в урегулированном чередовании слабых и сильных ф о н е т и ч е с к и х п р е д л о ж е н и й (т.-е. в нормировании числа слабых фонетических предложений, об'единенных одним сильным фонетическим предложением, составляющим ударный центр того, что я называю „фонетическим целым“). Чтобы показать конкретно, что́ я имею в виду, приведу отрывок из „Леса и степи“ Тургенева в моей ритмической разбивке (цифры обозначают числа словных ударений):

Но вот, ветер слегка шевельнется — (4)
клочек блѣдно-голубого неба (4)
смутно выступит (2)
сквозь редеющий, словно задымившийся пар, (3 или 4)
золотисто-желтый луч (3)
ворвется вдруг (2)
заст уится длинным потоком, (3)
ударит по полям, (2)
упрется в рощу,— (2)
и вот, опять все заволоклось. (4, всего 10 фонетич. предложений)
Долго п одолжается эта борьба; (3 или 4)
но как несказанно великолепен (3)
и ясен становится день, (3)
когда свет, наконец, восторжествует (3 или 4)
и последние волны согретого тумана (4)
то скатываются и расстилаются скатертями, (3)
то извиваются и исчезают (2)
в глубокой, нежно-сияющей вышине... (4 всего 8 фонетич. предложений).

Спрашивается, на чем основано ритмическое очарованье этого отрывка? Попробуем решить этот вопрос тем экспериментальным приемом, о котором говорилось в начале статьи. Изменим прежде всего кое-где число и расположение безударных слогов:

Но вот, ветерок слегка шевельнется —
Но вот, ветерок слегка пошевельнется —
Но вот, ветер немного шевельнется —
Клочек бледного голубого неба
смутно проглянет.
Кусочек бл дно-голубого неба
слегка выступит...
Клочек бледно-голубого пространства
слегка засияет...

Отвлекаясь от тех стилистических перемен (по большей части, конечно, к худшему), какие создаются здесь переменой словаря и грамматических форм, можем ли мы сказать, что в ритме отрывка что-то существенно меняется при таких экспериментах? По-моему, нет. А теперь попробуем резко изменить число словных ударений:

Но вот зашевелилось... (2)
Туман раздвинулся; (2)
Показалось небо; (2)
Мгновенье, — (1)
и все вокруг засияло от ярких золотисто-желтых лучей, 7)
ворвавшихся и застрявшихся в небесном пространстве (4)
длинным потоком. (2)

Читатель, надеюсь, ощутит, что общая ритмическая форма 1-го периода отрывка резко изменилась. Получилась другая система (конечно, худшая и непригнанная ни к содержанию, ни к предыдущим и последующим ритмам). Общая ритмичность сохранилась, потому что, находясь во власти тургеневских образов и ритмов, нельзя говорить неритмично, но ритмическая физиономия текста изменилась. Пробуя вырваться из-под этой власти и перевести форму и содержание (ибо они неразрывны, и одной формы никак не переведешь) в сферу разговорной речи, получим:

Наконец-то! 1)
Слава богу немого подуло! (4)
Теперь постреляем! (2)
Ведь за целый день хоть бы одну паршивую галку
убили! (6)
Чорт знает что! (3)
Ну пойдем! 2)
Надо дотемна к Соловьевской балке поспеть. (5)
Нет, опять туман! (3) и т д

Подобным же образом можно было бы нанизывать эти случайные ритмически фразы одна на другую до бесконечности. Ритмическая форма сломана. Нет ни начала, ни кульминационного пункта, ни конца.

Еще более ощутительна будет перемена, если мы резко изменим число фонетических предложений в одном из 2-х тургеневских фонетических целых. Представим себе, что после первого периода была бы всего одна фраза, положим:

Однако в конце концов туман исчезает

Подошла ли бы она и по содержанию и по ритму к предыдущему? Конечно, нет. После 1-го периода мы настроены на определенный ритм, мы ждем такого же второго периода, и такая бледная одиночная фраза явно не была бы художественным продолжением предыдущего. Так как приведенный отрывок представляет конец вдвое бóльшего абзаца, то при других условиях содержания возможна была бы, правда, и одночленная концовка (напр., если бы беглый мотив, затронутый в предыдущей части фразой: „В такие дни нельзя стрелять", был основным мотивом абзаца, абзац мог бы быть закончен восклицанием: „Пропала охота!"), но тогда сгущенность эмоционального содержания искупала бы непропорциональность частей. Отвлекаясь же от таких особых условий содержания (о чем ниже), мы ясно ощущаем потребность в ритмической пропорциональности, создаваемой не слогами, а более крупными ритмическими единицами.

В подтверждение отстаиваемой здесь гипотезы сошлюсь еще на следующее наблюдение, известное мне как по собственному опыту, так и со слов моих товарищей по перу. Всякий, пишущий с литературными целями (включая даже и школьные работы этого рода) нередко, чувствует нехватку одного или двух

слов независимо от содержания. Бывает, что прямо вымучиваешь у себя еще один эпитет, еще одно наречие только для того, чтобы заполнить какую-то недопустимую для ритмического чутья дыру в речи [1]). Точно так же при составлении периода часто чувствуешь, что нехватает одного звена, что именно данный период должен быть 3-х членным, 4-х членным и т. д. (смотря по ритмическому окружению). А многие ли пишущие прозой и часто ли чувствуют недостаток одного или двух слогов?

Итак, если согласиться с этой теорией, в чем же должны сказаться преимущества одних вариантов прозы перед другими, и в чем будет критерий оценки? Поскольку мы здесь отвлекаемся от связи с содержанием, можно, мне кажется, пред'явить два общих требования к прозе: 1) выдержанность ритмических колебаний в определенных пределах, или, иначе говоря, приблизительная однородность фонетических предложений между собой и фонетических целых между собой по числу членов; 2) ритмическое отграничение, отбивка соседних целых друг от друга путем изменения числа тактов в пограничных фонетических предложениях по сравнению с предыдущими и последующими (тактовые концовки и тактовые зачины). Применение 1-го принципа легко проследить на выше приведенном отрывке. Числа ударений здесь все время идут в границах 2-3-4-х тактного строя. Всякое отступление вниз или вверх, появление однотактного или 5 — 6-тактного предложения требовало бы или повторения той же формы на протяжении нескольких предложений, или определялось бы особыми условиями содержания (как в моем варианте). Применения 2-го принципа в этом отрывке как раз нет, если читать слово„ эта“ с ударением (что́ мне кажется, правда, хуже безударного чтения): первый период кончается 4-хтактным предложением, второй начинается таким же. Поэтому для демонстрации этого принципа приведу начало стихотворения в прозе „Милостыня“, передавая на этот раз типографскую форму оригинала:

Вблизи большого города (3), по широкой проезжей дороге (3), шел старый, больной человек (4).

---

[1]) Сравн. примеры такой бесплодной синонимики в сборнике „Поэтика“, П-д. 1919, в статье Виктора Шкловского· „О поэзии и заумном языке“, об'ясняемые, впрочем, автором совершенно иначе.

Он шатался на ходу (2 или 3); его исхудалые ноги (3), путаясь, волочась и спотыкаясь (3), ступали тяжко и слабо (3), словно чужие (2); одежда на нем висела лохмотьями (4); непокрытая голова падала на грудь (4) .. Он изнемогал (2).

Он присел на придорожный камень (3 или 4), наклонился вперед (2), облокотился (1), закрыл лицо обеими руками (4) — и сквозь искривленные пальцы (2 или 3) закапали слезы (2) на сухую, седую пыль (3).

Он вспоминал (2).

Здесь мы видим закон смены числа тактов на границах между каждым из абзацев. Внутри абзацев тоже кое-где проведен этот закон, именно там, где отдельные группы фонетических предложений складываются во внутренние ритмические целые, более крупные, чем одинокое фонетическое предложение, но менее крупные, чем абзацы (вторая точка с запятой во втором абзаце и черта в третьем абзаце).

2. Ритм по соотношению с содержанием

В отличие от звуковой стороны, ритмико-мелодическая сторона речи беспорно уже имеет символическое значение в самом языке. Сюда относятся такие факты, как: 1) продление и усиление звуков для обозначения особой длительности процессов природы и духа („дождь ше**е**л-шел", „я ход**и**л-ходил", „д**у**мал-думал", выделенный гласный обязательно произносится протяжнее и сильнее соответствующего гласного 2-го слова, при чем степень продления может быть очень разнообразна, от еле заметной до явно напевной, и всегда обратно пропорциональна степени усиления), для обозначения усиления признака („кр**а**сный-красный", „зд**а-а-а**ровую нахлобучку получил"), для обозначения протяженности и непрерывности ряда перечисляемых понятий („на лугу росли кр**а**сные, б**е**лые, ж**е**лтые, зел**е**ные, голуб**ы**е цветочки..."; 2) одно продление, без усиления, для обозначения пространственной или временной отдаленности описываемого („та-а-ам, за да-а-алью непого-о-оды есть волшебная страна...", „где-е-е-то, когда-а-а-то, давно-о-о-давно-о-о тому назад, я прочел одно стихотворение", обычно связано с высоким регистром); 3) одно усиление, без обязательного продления, иногда даже с ускорением для обозначения силы эмоции („дурак! пшол вон!" — все артикуляции производятся напряженно, усиленно, сравн. особенно артикуляцию звука **ш**), хотя возможно и продление согласных („меррззавец!"

„дуррак!"). Само собой разумеется, что авторы крайне стеснены в использовании ритмико-мелодического разнообразия разговорной речи условиями письма и вынуждены предоставить здесь поле деятельности чтецу. Но зато они могут использовать случайные для языка продления звуков в самом звуковом составе слов для точно такой же символики. С этой точки зрения слово „дли**нн**ый" может быть предпочтено (при прочих равных условиях, разумеется) слову „долгий", слово „бе**жж**алостный" — слову „жестокий", слово „ра**жж**иться" — слову „нажиться" и т. д. Но, конечно, центр тяжести и здесь не в звуковом и слоговом ритме, а в ритме тактов и предложений. Та приблизительная однородность соседних фонетических предложений в отношении числа тактов и соседних периодов в отношении числа фонетических предложений, о которой говорилось выше, может в известных пределах нарушаться ради ритмической символики выше описанных и иных типов. Возьмем, напр., следующие места из „Стихотворений в прозе".

Смерть налетит (2), махнет своим холодным, широким крылом (4 или 5)...— И конец (1 !).

Я хотел было возражать (2 или 3[1]).. но земля кругом глухо застонала и дрогнула (5) и я проснулся (1).

Я не обернулся к нему (2 или 3) — но тотчас почувствовал (2), что этот человек (2) — Христос (1).

И потому (1) станем пить и веселиться (3) — и молиться (1).

Несите его с торжеством (3), обдавайте его вдохновенную голову (3 или 4) мягкой волной фимиама (3), прохлаждайте его чело (2 или 3) мерным колебанием пальмовых ветвей (4), расточайте у ног его (2 или 3) все благовония аравийских мирр (3 или 4)! Слава (1)!

Во всех них мы видим контрастный одночленный конец (одночленные предложения вообще редки в художественной прозе, исключая диалоги), кое-где оттененный особой многочленностью предшествующего предложения. И везде этот контраст символичен. В первых 2-х отрывках он символизирует мгновенность перехода из бытия в небытие и из сна в бодрствование, в 3-м отрывке — выделение основного образа произведения,

[1]) В тексте последний такт выделен в отдельный абзац, чем, повидимому, обозначена сверхмерная долгота предшествующей паузы. Считать здесь каждый абзац фонетическим целым невозможно в виду явно связного характера повышения голоса, обозначенного многоточием.

в 4-м и в 5-м—краткость итога всему предшествующему (в 4-м, кроме того, и контраст образов „пить и веселиться — молиться", здесь же и итожная краткость 1-го фонетич. предложения). Подобным же образом располагаются числа фонетич. предложений в фонетич. целых в конце „Дурака":

Да и как им быть, бедным юношам? — Хоть и не следует—вообще говоря—благоговеть но тут, поди, не возблагоговей—в отсталые люди попадешь! (5 или 6) фонетич. предложений из которых одно вставлен в середину другого)

Житье дуракам между трусами. (1 фонетич предложение)

и с тем же символическим значением краткого и сильного итога всему предшествующему (во всей пьесе, кроме заключения, нет ни одного одночленного целого). Наоборот, в таких концовках, как:

Так (1), в Елисейских полях (2), под важные звуки Глюковских мелодий (4),—беспечально и безрадостно проходят стройные тени (5).

.. вдали (1), среди грома и плеска ликований (3), в золотой пыли всепобедного солнца (4), блистая пурпуром 2), темнея лавром (2) сквозь волнистые струи обильного фимиама (4), с величественной медленностью (4), подобно царю, шествующему на царство (4 = 2 + 2), плавно двигалась гордо выпрямленная фигура Юлия (6) .

... и длинные ветви пальм (3) поочередно склоняли ь перед ним (3), как бы выражая своим тихим вздыманьем (3 или 4), своим покорным наклоном (2 или 3) — то непрестанно возобновлявшееся обожание (4), которое переполняло сердца очарованных им сограждан (6 = 3 + 3).

увеличение числа тактов в последних предложениях (если согласиться с тем чтением их, которое здесь избрано, именно без внутреннего членения или, во всяком случае, с более слабым членением, чем между обычными фонетич. предложениями) явно символизирует длительность и плавность описываемых процессов. В первом из этих примеров мы имеем, кроме того, фигуру постепенного нарастания числа тактов (1—2—4—5), приобретающую также нередко символическое значение нарастания той или иной эмоции или того или иного события:

О, как доволен (2 или 3), как даже добр в эту минуту (3 или 4) этот милый, многообещающий молодой человек (4 или 5)!

Мальчик пискнул еще раз (3)... Я хотел было ухватиться за товарищей (3 или 4)— но мы уже все раздавлены, погребены потоплены, унесены (4 или 5) той, как чернила, черной, льдистой, грохочущей волной (6)!

В первом примере нарастает эмоция презрительного сарказма, во 2-м — само описываемое явление. Обратное явление у б ы в а н и я числа тактов и фонетических предложений, хотя и имеет, повидимому, самодовлеющее ритмическое значение приближения к к о н ц у периода или всего произведения (отдельные „стихотворения" по большей части заканчиваются постепенно убывающими периодами, а начинаются возрастающими), но тоже может тесно срастаться с содержанием, напр.:

Я стал шарить у себя во всех карманах (5).. ни кошелька, ни часов, ни даже платка (4)... Я ничего не взял с собою (3).

3. З в у к о в ы е п о в т о р ы

Кроме всех этих и им подобных явлений есть еще область промежуточная между ритмикой и фоникой—это р и т м и ч е с к о е р а с п р е д е л е н и е о т д е л ь н ы х з в у к о в речи в произведении. При обсуждении принципов анализа стиха ее можно и должно было бы поместить тотчас вслед за фоникой, потому что там, ритмическое членение дано самой стихотворной формой. Здесь же, где требовалось еще сперва отыскать отдельные ритмические звенья, я не мог до сего времени говорить об этой важной стороне ритмо-звучания. Теория О. Брика, в общем признанная в новейшей литературе, хотя и нуждающаяся в некоторых существенных поправках, находит себе применение при анализе высоко-художественной прозы, пожалуй, не меньшее, чем при анализе стиха. Но, с другой стороны, здесь, во избежание натяжек, еще более необходимо более точное определение понятия „повтора", чем там. Что не всякое повторение той или иной звуковой комбинации есть „повтор", ясно уже из того, что по теории вероятности всякая комбинация должна рано или поздно повториться. Брик определенно говорит в своей статье об исключительно-ритмической обусловленности повторов, и в то же время у него нет определения ни максимального размера тех ритмических единиц, внутри которых повторенье признается за повтор, ни тех специальных условий по отношению к месту ударения в слове и месту слова в стихе, при которых повторение является повтором. В примерах у него, правда, берутся только соседние стихи, но иногда один из стихов принадлежит концу предыдущей строфы, а другой — началу последующей

(и блещет **гордою** красой. Как **друга** ропот заунывный...), а в таком случае можно было бы с бо́льшим правом в словах „**пр**авил“, „**пр**имер“, „**пр**очь“, „по**пр**авлять“ в 1-м, 5-м, 8-м и 11-м стихах 1-ой строфы „Евгения Онегина“ усмотреть повторы. На том же примере из стихотв. „К морю“ Пушкина мы можем убедиться, что Брик повторение в разных условиях по отношению к ударению (в 1-м послеударном и ударном слоге) и по отношению к месту в стихе (3-я стопа и 1-я) считает повтором. По-моему, здесь необходима бо́льшая близость, если не тождество, ритмических условий. Другая поправка, которую необходимо ввести в теорию Брика — это включение в систему повторов гласных звуков и притом не только по отношению к гласным же, но и в их комбинациях с согласными. Отсечение одних от других проводится здесь совершенно искусственно. Наконец, до известной степени понятие повтора может быть расширено и в артикуляционном отношении, ибо повторение, положим, группы „задненёбный + губной“, поскольку оно ритмично, может ощущаться, как повторение одних и тех же артикуляционных комбинаций независимо от частных различий внутри задненёбных и внутри губных. Вот примеры повторов из приведенных выше первых 4-х абзацев „Милостыни“, выбранные с соблюдением этих условий (проверку по тексту возлагаю на читателя):

в**бли**зи — **бо**ль**ш**ого, бо**ль**ш**о**го — **ши**р**о**кой, **ши**р**о**кой — п**р**о-е**жж**ей, **го**р**о**д**а** — **дарог**е, на **хаду** — ис**худа**лые, **пут**аясь — **спот**ыкаясь — **ступ**али, **сл**або — **сл**овно, непо**кр**ытая — **гр**удь, **он при**сел — **на при**дорожный, **при**дорожный, — в**пирет**, **ск**возь — и**ск**ривленные — **зак**апали (фонетически выписаны лишь выделенные звуки).

В мою задачу не входит детально анализировать здесь организацию повторов текста. Я только хотел показать, что если признавать ее в стихах (что, несомненно, требует еще дальнейших исследований), то необходимо признавать их и в художественной прозе, и что, следовательно, из двух вариантов, из которых один дает повтор, а другой — не дает, предпочтителен, при прочих равных условиях, первый.

Связи с содержанием, за исключениом случаев тавтологических повторов, я здесь не могу усмотреть.

III. МЕЛОДИЯ

Этот отдел впоследствии будет, вероятно, центральным отделом анализа, сейчас же о нем почти нечего сказать. Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия — это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и всё так назыв. „содержание", что читая, напр., Чехова (и притом не отдельные места и не отдельные произведения, а всего характерного Чехова), мы применяем одну мелодическую манеру чтения (сдержанно-грустно-заунывной назвал бы я ее), читая Гаршина — другую (трагически-заунывную), читая Л. Толстого — третью (основоположнически-убеждающую), читая Тургенева — четвертую (специфически-повествовательную) и т. д., и т. д. Если справедливо, что „человек — это стиль", то не менее справедливо, что, „стиль — это мелодия" Однако, ухватить этот основной стержень при современном состоянии разработки вопроса нельзя. Поскольку и здесь можно говорить об общей мелодической приятности, с одной стороны, и о мелодии в связи с содержанием с другой, я могу по первому пункту поделиться лишь следующим наблюдением: известная степень мелодического разнообразия составляет достоинство стиля. В этом убеждает нас следующий эксперимент. Если мы в абзаце:

> И старик купил себе на данные гроши хлеба — и сладок показался ему выпрошенный кусок — и не было стыда у него на сердце — а напротив: его осенила тихая радость. („Милостыня").

изменим порядок слов и вместе с ним места фразных ударений:

> И старик купил себе на данные гроши хлеба, и выпрошенный кусок показался ему сладок — и стыда у него на сердце не было — а напротив его осенила тихая радость.

то заметим, что частица мелодического очарования текста ушла. И уход этот можно об'яснить только тем, что мелодия стала более однообразна: в то время как в оригинале первое фонетическое предложение было восходящим, а 2-е и 3-е нисходящими, так что получалась восходяще-нисходящая фигура с повторением нисходящей части,— в нашем варианте все 3 части оказались восходящими. Подобные перемещения фразных ударений ради усложнения мелодического узора можно наблюдать на любом тексте. Чтобы не множить цитат отсылаю читателя к вышеприведенному отрывку из „Леса и степи" Тургенева,

где сдвиг ударения в первом периоде наблюдается при переходе от 5-го фонетического предложения к 6-му, от 6-го к 7-му, от 9-го к 10-му; во 2-м периоде — от 1-го к 2-му и от 7-го к 8-му.— В области связи мелодии с синтаксисом и словарем, а также в вопросе о графической передаче мелодии обще-принятыми знаками препинания (а это для автора весьма существенно, ибо других средств у него здесь нет) я могу отослать только к декламационной литературе (с большими оговорками, впрочем, в виду полной лингвистической безграмотности подобного рода трудов) и к своим трудам, где имеются начатки изучения вопроса.

IV. ГРАММАТИКА

В отличие от предыдущих отделов здесь уже не может быть самодовлеющей ценности тех или иных фактов вне связи их с содержанием. В стихотворном стиле признается, правда, принцип грамматической симметрии (сравн. Андрей Белый, „Символизм", разбор отрывка из „Мороз красный нос" Некрасова), так что получается область, промежуточная между грамматикой и ритмикой. И, действительно, для стиха, с его специфически-измененным порядком слов, с его нередко нарочитой грамматической рифмой, этот принцип является существенным („восторженных похвал пройдет минутный шум", „флаги пестрые судов — песни дружные гребцов", „да ветвь с увядшими листами — струился хладными ручьями" и т. д.). Но в прозе, где нет этих причин, нет и их следствий. Такие явления, как однообразное повторение союзов в периодах, всецело исчерпываются ритмико-синтаксической стороной дела и не требуют для себя особой точки зрения. Поэтому здесь я ограничусь рассмотрением значимости грамматических фактов по связи с общим содержанием текста. Как и в других отделах, речь может итти, конечно, только о тонких оттенках, о нюансах, потому что стилистика вообще ведает только их. Разница между „посылаю брата" и „посылаю брату", как ни тонка и ни трудна она для анализа сама по себе, всё еще слишком груба для стилистики. Это разница не стилистическая. А вот „сделал мне" и „сделал для меня" будет уже разницей не только грамматической, но и стилистической. Точно так же „взял нож" и „взял ножом"

различны только грамматически, а „швырял камни“ и „швырял камнями“ — и грамматически и стилистически. Другими словами, изучаться и сравниваться здесь должны не грамматические значения вообще, а лишь грамматические синонимы, т.-е. значения слов и словосочетаний, близкие друг другу по их грамматическому смыслу. При этом синонимы, совершенно тождественные по значению, как „кадет — кадетов“ „свеч — свечей“, а также синонимы, всецело диктуемые словарем, как „воды—огня—площади“, „воде — огню — площади“, тоже должны будут выпасть из поля наблюдения.

1. Морфология

Поскольку рассматривается синонимика несинтаксических форм („беловатый — беленький“, „зубатый — зубастый“, или, беря примеры из предыдущих цитат: „исхудалые — исхудавшие“, „висела — повисла“, „присел — подсел — уселся“, „наклонился — склонился“, „искривленные — кривые“ и т. д.) отдел этот совпадает с отделом о словаре (см. ниже). Специально-грамматическое изложение его свелось бы к изложению синонимики префиксов и суффиксов, чрезвычайно сложному и затруднительному при неразработанности в науке отдела о значениях префиксов и суффиксов современного русского языка. Поскольку же рассматривается синонимика синтаксических форм, стилистический выбор автора крайне ограничен. Морфологические синонимы этого типа в нашем языке все наперечет. Вот они: 1) сы́ра — сыру, 2) в лесе — в лесу, в кро́ви — в крови́, 3) аптекари — аптекаря́, 4) добрый — добр Первые 2 столь различны по значению, что могут быть названы разными падежами, родительным и количественным в одном случае, предложным и местным в другом (примеры: „качество сыра, „приготовление сыра“ — „фунт сыру“, „дайте мне сыру“, „я знаю толк в лесе“, „здесь весь вопрос в кро́ви“ — „я был в лесу“, “рука была в крови́“). Но форма на — у, под давлением разговорной речи, нередко забредает в неподходящие для нее сочетания, и с этой точки зрения нельзя одобрить у Тургенева: „Туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские, жесткие крылья“... („Насекомое“, из „Стихотв. в прозе“). Третья пара форм различается по совсем другому признаку. Здесь

народная форма на á вытесняет всё более и более литературную форму на **ы, и,** и особенно этот процесс вытеснения усилился в наше время (договорá, примусá, тортá, консулá и т. д.). Здесь, следовательно, наряду с безразличными в стилистическом отношении фактами могут быть намеренно-архаические („учители", „дóмы") и намеренно-вульгарные („офицерá", „редакторá" и все выше приведенные). Поскольку то и другое вводится не намеренно и не пригоняется к общему стилю, оно может составить недостаток. Наконец, последние 2 формы, поскольку они могут быть признаны синонимами (т.-е. только в предикативном употреблении обоих: „он был добрый" и „он был добр"), различаются тем, что первая форма народнее, живее, конкретнее, предметнее (прилагательное здесь субстантивировано); употребленная без особой нужды, она может оказаться вульгарной; вторая форма литературнее, отвлеченнее, суше. Относительно вульгаризмов и архаизмов можно еще сделать специальное указание на необходимость соблюдения стиля эпохи. Благодаря непрестанному воздействию на литературные нормы народного языка многое, что для Пушкина, напр., было нормой, для нас уже является архаизмом, а что для него было вульгарным, для нас уже — норма (напр., такие формы, как „учителя́", „профессорá" для него несомненно еще были вульгаризмами).

Что касается таких дублетов, как „кадетов — кадет", „свечей — свеч", „платьев — платий", „дверьми — дверями", „взяв — взявши", „придя — пришедши", „вытерев — вытерши" и таких, как: „водой — водою", „белей — белее", „унесть — унести", „смеюсь — смеюся", и некоторых других, то и они при случае могут приобретать стилистическое значение, при чем основное различие проходит и здесь по линии архаичности и вульгарности. Но детальный анализ всех этих случаев здесь был бы неуместен.

2. Синтаксис

Стилистические возможности в синтаксисе гораздо многообразнее и значительнее, чем в морфологии. По условиям места, здесь можно привести только перечень важнейших разрядов синтаксических синонимов, предоставляя читателю самому вдумываться во внутренние различия, когда в том

встретится надобность. Задача наша—выдвинуть принципиальную важность этой работы. Итак:

1) Синонимика предлогов: **от** стыда — **со** стыда — **из-за** стыда — вследствие стыда, для меня — ради меня, **с** рассветом — **на** рассвете.

2) Синонимика союзов: „строг **и** справедлив" — „строг, **но** справедлив" — „строг, **а** справедлив".

3) Предложные и беспредложные сочетания: „сделал мне" — сделал для меня", „работал циркулем" — „работал **с** циркулем".

4) Предложные сочетания с ударением на предлоге и с ударением на существительном: „шел по́ полю" — „по по́лю можно судить и о пашне", „оперся на́ руку" — „намекнул на ру́ку".

5) Союзные и бессоюзные сочетания: „большое ветвистое дерево" — „большое **и** ветвистое дерево", „согласен — давай!" — „коли согласен, **то** давай!" „приедешь, — переоденешься" — когда приедешь, переоденешься".

6) Глагол и деепричастие: „пришел и сказал" — „придя, сказал" (второй синоним связан с бессоюзием), „путаясь, волочась и спотыкаясь, ступали тяжко и слабо" — „путались, волочились и спотыкались, ступая тяжко и слабо".

7) Глагол и причастие: „человек пришел к нам и заявил..." — „человек, пришедший к нам, заявил..." (второй синоним связан с бессоюзием).

8) Глагол и инфинитив: „пойду, скажу ему...", — „пойду сказать ему...", „он решается и идет" — „он решается итти".

9) Глагольное прилагательное и причастие: „линючий ситец" — „линяющий ситец", „мерзлая говядина" — „замерзшая говядина".

10) Прилагательное и существительное: „старый человек" — „старик", „ленивый человек" — „лентяй".

11) Субстантивированное прилагательное и существительное: „старый пришел" — „старик пришел".

12) Субстантивированное и несубстантивированное прилагательное: „старый пришел" — „старый человек пришел".

13) Наречие в сравнительной степени и прилагательное со словом „более": „белее" — „более белый".

14) Прилагательное в превосходной степени и наречие в сравнительной степени со словом „всего" или „всех" в преди-

кативных сочетаниях: „он был умнейший" — „он был умнее всех", „умнее всего".

15) Обособленные и необособленные группы: „стесненный скалами, Терек с шумом несется..." — „стесненный скалами Терек | с шумом несется..." (в большинстве случаев связано с изменением порядка слов, см. ниже).

16) Обособленные группы и отдельные придаточные предложения: „человек, пришедший сюда, сказал..." — „человек, который пришел сюда, сказал...", „придя, сказал" — „когда пришел, сказал...", „за неимением места, придется..." — „так как не имеется места, придется..."

17) Необособленные члены и отдельные придаточные предложения: „я пошел сказать" — „я пошел, чтобы сказать", „он обещал сделать" — „он обещал, что сделает", „я жалею о своей доброте" — „я жалею о том, что был добр", „с рассветом мы выедем" — „как только рассвенет, мы выедем", „он не пришел по болезни" — „он не пришел, потому что был болен," „обнял по-братски" — „обнял, как брат".

18) Необособленные члены и сочиненные предложения: „с рассветом мы выедем" — „рассвенет, и мы выедем", „он не пришел по болезни" — „он заболел, и не пришел".

19) Сочинение и подчинение: „я пришел домой, **и** нашел у себя общество" — „когда я пришел домой, я нашел у себя общество".

20) Личный и безличный типы предложения: „убил гром" — „убило громом", „резеда пахнет" — „резедой пахнет".

21) Обобщенно-личный тип вместо личного: „идешь бывало.." — „иду бывало..."

22) Личная форма глагола в 1-м и 2-м лицах с местоимением или без него: „я иду" — „иду", „ты идешь" — „идешь" (то же во множ. числе),

23) Повелительное наклонение без местоимения и с ним: „пойди, скажи ему..." — „ты пойди, ты скажи ему..."

24) Название уже названного предмета и употребление слова „он": „Пьер знал это, но вместо того, чтобы действовать, он думал только о своем предприятии, перебирая все его малейшие будущие подробности. Пьер в своих мечтаниях не

представлял себе...“ (так почти всегда у Л. Толстого) —„П ь е р знал это, но... О н в своих мечтаниях...“

25) Полные и неполные предложения: „дайте воды сюда!“— „воды сюда!“, „ты откуда идешь?“ — „ты откуда?“—„откуда?“ и т. д. (сравн. модернистский выпуск подлежащего: „С фронта бежал. Винтовку бросил в измятую войсками золотую рожь. Вскочил на первый попавшийся поезд...“ — н а ч а л о рассказа Вешнева „Сами“.

26) Вопросительные предложения с вопросительной частицей и без нее: „был л и ты там?“ — „был ты там?“

27) Восклицательные продложения с восклицательным местоимением или междометием, или тем и другим, или без того и другого: „К а к хорошо!“—„А х, хорошо!“ — „А х, к а к хорошо!“— „Хорошо!“

28) Отрицательные предложения с усилительно-утвердительной частицей, с усилительно-отрицательной частицей и совсем без усилительной частицы: „он **и** словечка не сказал“— он **ни** словечка не сказал“ — „он словечка не сказал“.

29) Отрицательные предложения с отрицательными союзами и без них: „он **не** читал **ни** книг, **ни** газет, **ни** журналов“ — „он **не** читал книг, газет, журналов...“

30) Синонимика повелительных частиц: „п у с т ь будет так!“ — „**да** будет так!“

31) Синонимика времен глагола: „и д у я вчера по Кузнецкому...“—„ш е л я вчера по Кузнецкому...“, „завтра я уезжаю“— „завтра я у е д у“ и др.

32) Синонимика наклонений глагола: „вы б ы с‘е з д и л и в город!“ — „с‘е з д и т е в город!“, „тут он в о з ь м и да и в ы к и н ь эту штуку“ —„тут он в з я л да и в ы к и н у л эту штуку“ и др.

Вскрытие стилистического значения каждого из этих типов составило бы курс стилистического синтаксиса, и вывело бы меня далеко за пределы статьи. Но для того, чтобы оживить свой сухой перечень, я позволю себе хоть на одном примере иллюстрировать способы синтаксического анализа в применении к тексту. Выше цитированная пьеса Тургенева начиналась абзацем: „Вблизи большого города, по широкой проезжей дороге, шел старый, больной человек“. Попробуем изменить

заключение так: „шел больной старик". Получается синонимика п. 10-го: прилагательное и существительное. В своем „Русском синтаксисе" (в котором, кстати сказать, читатель найдет обще-синтаксическую базу для большинства перечисленных здесь типов синонимов) я указывал, что существительное в этих случаях предметно, и потому конкретнее, индивидуальнее, живее, чем прилагательное: „силач", кажется, как будто сильнее, „толстяк"—толще, „богач" — богаче, „крикун" — крикливее, чем „сильный", „толстый", „богатый", „крикливый". Прибавление слова „человек" только разжижает образ и по обще-эстетическому закону ослабляет его. Если согласиться с этим пониманием (на котором я и теперь настаиваю), то для оценки текста остается только решить, что тут было нужно: индивидуальное или общее, конкретное или отвлеченное, яркое или бледное, сильное или слабое. Беря пьесу в целом, видим, что это — философско-дидактическое произведение определенно-притчевого характера. Ассоциации с евангельскими притчами здесь по общему содержанию неизбежны (сравн. дальше появление таинственного незнакомца явно потустороннего происхождения). А что больше подходит к стилю притчи: „старый человек" или „старик"? Что нужнее для нее, индивидуальное, или общее? Кроме того, необходимо принять во внимание, что это — вступление. Всякое сгущение красок во вступлении нарушило бы пропорцию образности (см. об этом ниже). В следующем абзаце эпитеты „старый" и „больной" раскрываются с чрезвычайной яркостью. Но здесь яркость была бы преждевременна. По всем этим соображениям Тургеневское выражение синтаксическн оправдывается.

Как ни велик запас синтаксических синонимов, приведенный выше (и, конечно, здесь не исчерпанный), главной сокровищницы синтаксической синонимики русского языка мы еще не коснулись. Я имею в виду свободный порядок слов русского языка. Благодаря ему сочетание, состоящее, например, из 5-ти полных слов (положим, „я завтра утром пойду гулять"), допускает 120 перестановок. А так как каждая перестановка слегка изменяет значение всей фразы, то получается 120 синонимов! Само собой разумеется, что разобраться в этом богатстве можно только с помощью каких-нибудь основных руководящих положений, которые издавна сводились к признанию для каждого

синтаксического типа так называемого прямого и обратного порядка слов. Так, в прямом порядке сказуемое следует за подлежащим („дождь идет", „он ленив"), дополнение за дополняемым („он берет книгу", „дом отца красив"), определяемое за определением („хорошая погода установилась"), глагол за грамматическим наречием („он красиво пишет"), неграмматическое наречие [1]) за глаголом („он пишет наугад"). В обратном, как показывает сам термин, члены меняются местами: идет дождь, ленив он, он книгу берет, отца дом красив, погода хорошая установилась, он пишет красиво, он наугад пишет. Так как прямой порядок сознается как норма, а обратный, как отступление от нее, то стилистическое применение этой классификации такое: всякий обратный порядок в тексте должен быть эстетически оправдан. Кроме принципа прямого и обратного порядка указывалось на особый вес последнего места и первого места в словосочетании. Оба эти места служат часто для выделения образа из ряда других („да ведь вы же там вчера были!", „знаю я, как вы исполняете свои обещания!"). Само собой разумеется, что оба принципа (перестановки и выделения) конкретно нередко сталкиваются, так что в живом тексте необходимо всегда истолковать, чем именно создано то или иное отступление от нормы, простой перестановкой или стремлением поставить слово в конец или в начало (напр., в последнем примере порядок „знаю я" лишь внешне похож на обратный порядок, по существу же есть порядок „выделения на первое место"). И всякое выделение, конечно, так же должно быть эстетически оправдано, как и перестановка. Я не могу здесь давать конкретных оценок, но приведу для примера, ориентируясь на непосредственный вкус читателя, следующие мастерские выделения и перестановки Тургенева (которого я вообще считаю величайшим мастером именно этой стороны стиля):

Я сидел у раскрытого окна .. утром, ранним утром первого мая.

Заря еще не занималась; но уже бледнела, уже холодела темная, теплая ночь

---

[1]) Имею в виду наречия качественного типа, т.-е. однородные по значению с грамматическими Для наречий места и времени я затрудняюсь определить прямой и обратный порядок слов.

Разнообразие словорасположения здесь (как и везде, впрочем, у Тургенева) срастается с такими ритмо-мелодическими средствами, которые создают поистине небесную музыку.

Особую главу синтаксического отдела, тесно связанную с ритмическим, составил бы анализ и оценка построения периодов. Но по условиям места я должен обойти этот пункт.

V. СЛОВАРЬ

Под этим сухим названием скрывается, в сущности, вся образность художественного произведения. Совершенно недопустимо, конечно, злоупотребление словом „образ", продолжающееся кое-где и поныне, из-за которого поэтическим образом считается только то, что выражено переносным значением слова (троп) или специальным лексико-синтаксическим приемом (фигура). Во всем „Кавказском пленнике" Л. Толстого я нашел только одну фигуру (сравнение, притом совершенно не развитое) и ни одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако, как бы ни относиться к этого рода творчеству Л. Толстого, невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, в плане общей образности. Наилучшим доказательством этому служат эпитеты, очень часто совершенно не имеющие переносного значения („холодный снег", „темная ночь") и т. д. Специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности, дающим в случае неудачного применения, даже более бледный результат, чем обычное употребление слова. Другими словами, „образное" выражение может оказаться бледнее безóбразного. Но если согласиться с таким пониманием образности, то возникает вопрос: как же относится образность к так называемому содержанию? Если образность есть форма, как это принято думать, а всякое слово (кроме, конечно, ничего не называющих, т.-е. кроме служебных слов и местоимений) участвует в образности произведения, то где же тогда содержание? Если так наз. „тематика" (=моей „образности") есть форма, то где

содержание, по отношению к которому (по крайней мере в области грамматики и словаря) только и может изучаться форма? Должен определенно указать, что под „содержанием" я понимаю здесь и понимал во всем предыдущем только тот единый, цельный психический результат, который синтетически создает в себе читатель к концу процесса чтения в соответствии с психической первопричиной произведения, аналитически развитой автором в данной литературной форме. Результат этот абсолютно не выразим словом. Даже если бы мы условились считать „содержанием" только основную мысль произведения или основное чувство, им выраженное, то и то, попытавшись выразить его в словах, мы неизбежно внесли бы элементы формы в нашу формулировку, поскольку мы бы захотели отразить индивидуальные особенности данной основной мысли по сравнению с однородными основными мыслями других произведений. Поскольку же мы бы отказались от такой задачи и сформулировали бы так, что под нашу формулу подошел бы целый ряд произведений, мы не выразили бы основной мысли данного произведения. Таким образом, „содержание" при таком понимании, хотя и существует самым реальным образом в психике читателя и автора, однако не только изучаться, но и как-либо обнаружиться помимо формы не может. Подобное обнаружение было бы чудом, проявлением духа произведения вне его языковой, материальной оболочки. И все толки о содержании художественного произведения помимо его формы, раздающиеся обычно в лагере присяжных материалистов, я считаю проявлением самого безудержного спиритуализма по отношению к стихии слова. А так наз. „формализм" понимаю, как последовательный материализм слова.

Поясню свою мысль конкретно. Образ Чичикова слагается для нас из всех слов „Мертвых Душ", рисующих Чичикова прямо или косвенно. А так как в художественном произведении, как и в жизни, все действующие лица связаны между собой многообразнейшими отношениями, и вся обстановка связана с действующими лицами, так что „косвенное отношение к Чичикову имеют все слова „Мертвых Душ", то я беру на себя смелость утверждать, что все они общей своей массой и создают образ Чичикова (как и всякий другой тип „Мертвых Душ", конечно). Что будет, если мы вынем одно слово

из „Мертвых Душ“ и при том как раз такое, которое никакого отношения к Чичикову не имеет? Неужели же образ Чичикова потускнеет? Ведь это же звучит абсурдом! Но ведь подобным же образом, вырывая один волос у человека из головы, мы не делаем его лысым, а все-таки облысение начинается. Вот такое же микроскопическое потускнение, совершенно недоступное анализу, более недоступное, чем определение степени „лысости“ (ибо волосы можно, в конце-концов, подсчитать), я и принимаю для каждого центрального образа произведения при удалении того или иного частного образа т.-е. отдельного слова. И соответственно и замена одного, слова другим должна создать то или иное, хотя бы и не поддающееся учету, изменение центральных образов, т.-е. так наз. „содержания“. Nihil est in rebus, quod ante non fuerit in verbis, пародируя Локковское изречение, мог бы я выразить свою мысль, понимая под verbis, конечно, не одни слова, а все те стороны языка, которые разобраны в этом очерке.

Стилистическая оценка каждого слова текста сведется, с этой точки зрения, к констатированию органичности или неорганичности данного слова в общей словесной массе произведения, к незаменимости или заменимости его другим словом для создания того общего психического результата, который называется „содержанием“. Средство для такого констатирования — все тот же экспериментальный метод, состоящий в данном случае в примерном удалении слова из текста и в замене его рядом синонимов. Поясню примерами, взятыми для удобства все из той же пьесы и того же начального абзаца. „Вблизи большого города“. Зачем нужно было слово „большого“? Почему нельзя было сказать „за городом“, „недалеко от городских ворот“ и т. д., словом, минуя слово „большой“? Из дальнейшего знаем, что этот человек был когда-то „здоров и богат“, что он здоровье „истратил“, а богатство „роздал“ многочисленным прихлебателям, „друзьям и недругам“, словом, что он вел широкую жизнь, какую можно вести только в большом городе. И теперь он, повидимому, выходит больным и разоренным из этого же города. Этим основным образом об'ясняются и все остальные частные образы абзаца: „вблизи“, потому что это его первый выход из стен родного города, от которого он не успел еще далеко отойти,

и первая мысль о милостыне, которой он не решился бы просить там, где все знали его за богача; „по широкой проезжей дороге" — потому что из большого города должна пролегать именно такая дорога; „шел" — потому что ему не на чем и не на что было ехать и т. д. Но быть может тогда лучше было сказать: „вблизи огромного города", „ковылял", „плелся", „брел" и т. д.? Это было бы величайшей бесвкусицей, так как притчевое содержание пьесы требовало самого общего, самого бледного, самого схематического вступления (сравн. выше сопоставление синонимов „старый человек" и „старик"). Даже замена слова „дорога" словом „путь" („по широкому проезжему пути") дала бы худший результат, так как слова „широкий" и „проезжий" чаще соединяются в языке со словом „дорога", чем со словом „путь", и образ получается более шаблонный А именно шаблонность, схематичность, общечеловечность нужна для вступительных слов притчи.

Последнее замечание приводит нас еще к одному принципу оценки словаря, который я называю пропорциональностью образности в произведении. В последнее время многие поэты и критики и даже целые литературные школы (имажинизм) относятся к образности по пословице „маслом каши не испортишь": чем больше образов в произведении (при чем образом считается только образное выражение, т.-е. образ par excellence), тем лучше, чем ярче каждый из этих образов, тем лучше. Такая точка зрения совершенно не считается с ограниченностью об'ема сознания при художественном восприятии. Она упускает из виду, что яркие образы до некоторой степени мешают друг другу так же, как мешают друг другу 50 картин, висящих в одной комнате Третьяковской галлереи, что чем ярче соседние образы, не слитые в один сложный образ, тем больше они мешают друг другу, т.-е. тем бледнее они делаются от взаимной конкуренции. Жемчуг, рассыпанный в передних, уборных и т. д., перестает для нас быть жемчугом. Чем писатель экономнее в образах, тем сильнее они, при прочих равных условиях, действуют на читателя. При этом определенный ход нарастания образности и убывания ее (для небольших произведений по б. ч. нарастания сначала и убывания к концу) так же органичен,

как нарастания связанных с образами эмоций или как нарастание силы и высоты голоса в периоде. Если бы в цитированном выше месте было сказано „брел" вместо „шел", то превосходнейшие образы следующего абзаца: „путаясь, волочась и спотыкаясь" (кстати сказать, не заключающие в себе ни одного тропа), будучи предвосхищены введением, погибли бы, или, во всяком случае, много потеряли бы в выразительности.

В заключение, оглядываясь на все пройденные этапы стилистического анализа, можно отметить, что не всегда может быть найден вариант, лучший во всех отношениях. Хотя в высоко-художественных текстах одни достоинства соединяются обычно с другими (внимательный читатель мог заметить, что многие наши экспериментальные ухудшения грамматики и словаря являлись в то же время ухудшениями звукописи и ритма), но все-таки в искусстве часто приходится жертвовать одним для другого. Холодный анализ критика вскрывает эти жертвы вскидыванием на чашки весов всех плюсов и всех минусов двух вариантов. Но пламенная интуиция творца подчиняет одни стороны формы другим в самом процессе творчества.

Приложение*).

МИЛОСТЫНЯ

Вблизи большого города, по широкой проезжей дороге шел старый, больной человек

Он шатался на ходу; его исхудалые ноги, путаясь, волочась и спотыкаясь, ступали тяжко и слабо, словно чужие; одежда на нем висела лохмотьями; непокрытая голова падала на грудь. . Он изнемогал.

Он присел на придорожный камень, наклонился вперед, облокотился, закрыл лицо обеими руками — и сквозь искривленные пальцы закапали слезы на сухую, седую пыль.

Он вспоминал...

Вспоминал он, как и он был некогда здоров и богат — и как он здоровье истратил — богатство раздал другим, друзьям и недругам... И вот, теперь у него нет куска хлеба — и все его покинули, друзья еще раньше врагов... Неужли ж ему унизиться до того, чтобы просить милостыню? И горько ему было на сердце, и стыдно

А слезы все капали да капали, пестря седую пыль.

---

*) Для удобства читателя помещаем здесь тот текст, на который наиболее часто ссылается автор. *Ред*

Вдруг он услышал, что кто-то зовет его по имени; он поднял усталую голову — и увидал перед собою незнакомца

Лицо спокойное и важное, но не строгое; глаза не лучистые, а светлые; взор пронзительный, но не злой

— Ты все свое богатство роздал, — послышался ровный голос. — Но ведь ты не жалеешь о том, что добро делал.

— Не жалею, — ответил со вздохом старик — только, вот умираю я теперь.

— И не было бы на свете нищих, которые к тебе протягивали руку,— продолжал незнакомец, — не над кем было бы тебе показать свою добродетель, не мог бы ты упражняться в ней?

Старик ничего не ответил — и задумался.

— Так и ты теперь не гордись, бедняк,— заговорил опять незнакомец — ступай, протягивай руку, доставь и ты другим добрым людям возможность показать на деле, что они добры

Старик встрепенулся, вскинул глазами. . но незнакомец уже исчез;— а вдали, на дороге, показался прохожий.

Старик подошел к нему — и протянул руку. Этот прохожий отвернулся с суровым видом и не дал ничего.

Но за ним шел другой — и тот подал старику малую милостыню

И старик купил себе на данные гроши хлеба — и сладок показался ему выпрошенный кусок — и не было стыда у него на сердце — а напротив его осенила тихая радость.

М. А. ПЕТРОВСКИЙ

МОРФОЛОГИЯ НОВЕЛЛЫ

Ges al'enlehre is
Verwandlungslehre
Goe.he.

1

В области художественной прозы всякие жанровые разграничения и определения представляют большие и принципиальные трудности. Номенклатура, которой пользуются авторы, а вслед за ними и критики, не связана со значениями настолько точными, чтобы можно было говорить здесь о какой-либо твердой традиционной терминологии. Так обстоит дело не только в практике русской речи, но и в практике других европейских языков, (см. мою статью „Повесть" в Литературной Энциклопедии изд. Френкеля. Т. 2. 1925). Роман, повесть, рассказ, новелла — все это обозначения, применяемые к литературным явлениям, с одной стороны, весьма разнородным, с другой же, во многих отдельных случаях, настолько близким и сходным друг с другом, что жанровые грани между ними или становятся совершенно зыбкими или вовсе сходят на нет. Многие романы свободно могут быть обозначены как повести и обратно, повести как рассказы, и повести и рассказы как новеллы. Гораздо исключительнее случаи, когда мы можем колебаться между характеристиками данного произведения как романа или как рассказа и новеллы. Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основания говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух предельных жанрах. Можно было бы впрочем наметить тут еще и некоторые запредельные величины: с одной стороны, художественную хронику (какой является, в сущности, „Война и Мир", или „Соборяне", имеющие, кстати, именно такой подзаголовок!), с другой же стороны — анекдот, как некото-

рое сюжетное целое, еще, так-сказать, недоработанное до новеллы.

Однако, сказать, что рассказ или новелла есть краткая повесть, роман — длинное повествование, значит сказать еще очень мало. И вряд ли были бы продуктивны попытки статического установления здесь определений по размерам (по среднему числу букв, слов, страниц „от — до — "). Сами по себе в художественной форме ни романа, ни новеллы такие числовые нормы ничего бы не выяснили уже в силу их принципиальной здесь неопределенности. О предельных жанрах романа и новеллы мы говорим как об идеальных нормах, указующих направление в котором развивается повествование, или основной принцип, по которому оно строится. Роман и новелла, взятые как понятия, суть два типа организации повествования. Отношение между ними есть отношение экстенсивного к интенсивному, распростирающегося к сосредоточивающемуся. Роман распростирается вширь, стремится охватить возможно больше и, переходя за положенный предел, он легко обращается в хронику. Новелла стремится к краткости, к сжатию, и за положенными ей пределами стоит анекдот. Центробежные силы как бы владеют романистом, новеллистом — центростремительные. Однако и тут и там есть центр, есть органическое ядро, без чего не могли бы мыслиться нами ни те ни другие силы. Отсутствие и забвение такого органического центра в романе делает его, в лучшем случае, хроникой, обнаженность ядра в новелле низводит ее до степени простого анекдота (что не раз наблюдается хотя бы у Боккачьо) [1]).

[1]) В таких характеристиках мы отправляемся от того, что — между новеллой и романом, идем как бы изнутри сложного, но трудно дифференцируемого класса художественных повествований. Обратно, идя от явлений, стоящих за периферией романа, мы могли бы характеризовать его как сжатие, как художественную интенсификацию, скажем, хроники; и, с другой стороны, исходя, скажем, из анекдота, как своего рода обнаженного ядра новеллы, характеризовать последнюю как развертыванье, как художественную экстенсификацию анекдота. Но этот путь вывел бы нас за пределы рассматриваемого класса эпических форм, ибо ясно, что жанры художественной хроники и анекдота ни в каких эмпирических случаях не могут совпадать, как явления существенно различные. (Только цепь, т.-е. много, анекдотов могут составлять хронику). Впрочем, отношения новеллы к анекдоту и романа к хронике сами по себе являются существенной и важной проблемой, которая заслуживает особого рассмотрения.

Экстенсивность романной структуры обусловливает то, что художественно она представляется менее значимой в ряду других элементов романа, как целого, чем соответственно структура новеллы в ряду ее элементов. Никакой роман не может и не должен быть рассчитан на полное единство эффекта, ибо роман есть книга для длительного чтения „про себя", которое можно перервать, закрыв книгу и занявшись другим делом, а потом вновь вернуться и читать дальше, не с полной отчетливостью помня все предшествующее: в самом художественном восприятии мы имеем здесь всегда ряд впечатлений, ушедших в прошлое, как неотъемлемый конститутивный компонент этого восприятия. Читая, кое-что́ помним, кое-что́ забываем, а кое-что́ временно отодвигается за завесу забвения, чтобы всплыть в нужный момент.

Напротив, новелла, как короткий рассказ, рассчитана на непрерывность и единство эффекта, на прочтение (или прослушанье) „в один присест", словами Эдгара По. Новелла обозрима единым актом, и эта обозримость постулирует специфическую структурность новеллы, вследствие чего архитектоника в ней должна рассматриваться как не только не безразличный, но как существеннейший момент ее организации.

Но если сама структура в словесном искусстве не мыслится нами в отрыве от смысла (ибо слово есть носитель смысла) то, следовательно, общая структура и общий смысл в новелле должны взаимно обусловливать друг друга. Тем самым, новелла должна одновременно определяться и со стороны своего сюжета и со стороны формы его изложения. То и другое вместе и образуют структуру новеллы.

Очевидно, что эта структура прежде всего должна быть замкнута, ибо под новеллой мы разумеем не часть другого целого, но само художественное целое. Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом. Каков же может быть замкнутый сюжет в коротком рассказе?

Сюжет повествования всегда есть жизнь. Сама по себе всякая жизнь замыкается моментами рождения и смерти. Однако, если бы мы определяли только этими моментами и замкнутость сюжета, то нам пришлось бы зачислить в категорию законченных художественных повествований разве только одни био-

графии. Нет, жизнь, как сюжет, всегда есть преобразованная жизнь. Сюжет есть образ жизни. И дело тут не в развертывании всей данной жизни от начала ее до конца, но в развертывании ее как сюжета, в раскрытии ее сюжетного смысла. Повторяю: сюжет всегда есть преобразование жизни, как сырого материала. („Детские годы Багрова внука" не обладают сюжетом, но им обладают „Детство — Отрочество — Юность" Толстого) Структура сюжета есть структура сюжетного смысла, замкнутность сюжета есть замкнутость жизни, уже преобразованной в сюжет, жизни, получившей сюжетный смысл. И прежде всего сюжет есть отбор. Не всё в жизни на потребу сюжету. Да и немыслимо воспроизвести в повествовании всю жизнь. Важен sui generis смысл жизни, и в художественном целом он должен быть дан в полноте и замкнутости — иначе не будет художественного целого.

Краткость новеллы, как замкнутого рассказа, следовательно, требует и особого, своего специфического сжатого, интенсивного сюжета. Чистая форма замкнутого рассказа это — повествование об одном событии. Представим себе теперь это событие таким, чтобы оно включало в себя целостный смысл данной жизни, ее тотальность. Единство события, сопряженное с тотальностью сюжета — таков тот признак, который мы положим в основу некоторого типа коротких повестей. Этот тип замкнутого рассказа, условно обозначаемый нами как новелла, мы и рассматриваем в настоящей статье.

Словесное искусство живет во времени. Обособляют и замыкают новеллу структурные моменты начала и конца. Начало и конец сюжета не суть непременно рождение и смерть его героя. Рождение и смерть самого сюжета, как особого смыслового целого, — вот о чем мы должны говорить здесь. Но новелла замыкается не только своим сюжетом, она замыкается также и изложением своего сюжета. Изложение имеет свои начало и конец, и их смысловое содержание может и не совпадать с сюжетными началом и концом. Более того: в новелле, как и во всяком повествовании, мы должны различать всю последовательность движения сюжета и последовательность его изложения. Первая условно обозначается иногда как диспозиция, вторая как композиция в произведении.

Ясно, что художественная структура новеллы органически связана с ее композицией, с техникой изложения, т.-е. развертывания ее сюжета.

Обратимся предварительно к строению самого новеллистического сюжета, как своего рода материала (Stoff) новеллы.

Срединную часть сюжета, очевидно, должно занимать само единое событие, сюжетное ядро, составляющее предмет повествования. Оно должно обладать такими свойствами, чтобы по нему можно было судить о целостной жизни, замкнутой в данный сюжет. Оно должно находиться в определенной внутренней связи и с прошлым и с будущим этой жизни. В общем, оно должно, в той или иной мере, вытекать, обусловливаться, определяться прошлым и, соответственно, обусловливать и определять будущее. Жизнь концентрируется вокруг события. Прошлое и будущее естественно образуют крайние части сюжета: начальную — предваряющую, дающую смысловую подготовку событию, и конечную — заключающую, дающую смысловое завершение событию, или указывающую на последствия его для дальнейшей жизни. В немецком языке существуют два удобных термина для этих крайних членов сюжета: Vorgeschichte и Nachgeschichte [1]).

Сами по себе эти крайние члены далеко не всегда даны в новеллистическом сюжете, но потенциально они всегда существуют, раз сюжет обладает тотальностью. В одном только случае — совпадения сюжетного ядра со смертью героя — сюжетный эпилог (Nachgeschichte) может поглощаться серединной частью, самой „Geschichte“, сюжета.

Но сюжет, как таковой, мы извлекаем уже из самого текста новеллы. Ведь из ее изложения мы и узнаем о ее сюжете. Нам нетрудно его выделить, потому что его последовательность есть причинно-временная последовательность самой жизни. И потому структура его (диспозиция) и не представляет для нас особого интереса. Проблема новеллической структуры встает во всей силе, как только мы перейдем к развертыванию сюжета, к приемам его изложения и к его композиции.

---

[1]) Эквивалентные русские термины трудно подыскать. Только в некоторых случаях можно, пожалуй, предложить именовать первое — сюжетным прологом, второе — сюжетным эпилогом.

2

Сюжетное ядро новеллы чистого типа составляет одно событие, ибо новелла как короткий рассказ рассчитана на единство и непрерывность восприятия. Сообразно с этим должна строиться композиция новеллы и ее изложение. Все должно быть направлено к тому, чтобы внимание слушателя (resp, читателя) было все поглощено ходом повествования, чтобы впечатление от новеллы было единым и бесперерывным. Внимание должно быть захвачено и напряжено, как тетива натянутого лука. Но должна быть рука, которая натягивает тетиву, и должна быть цель, в которую попадает стрела. Только тогда акт напряжения получает свой смысл и оправдание.

Рука — рассказчик. От него зависит степень напряжения тетивы — внимания и „меткость" рассказа. Цель достигнута — напряжение разрешено. Это две стороны одного и того же момента. Разрешение напряжения в сюжетном построении есть развязка. Соответственно: знаменующим моментом, зачинающим напряжение, будет завязка. Распространяя образ, лежащий в основе этих привычных терминов, можем обозначить само сюжетное напряжение в момент его наибольшей силы как затянутый узел новеллы. Но не в названиях дело, а в том, что три момента выдвигаются здесь на первый план. Эти три момента образуют трехчленную схему новеллы, как обладающей единством сюжетного ядра, единством события.

Подчеркиваю: это только схема, только остов, и потому определяет еще не самую новеллу, а лишь ее т. ск. голое содержание.

„Один монах, впав в грех, достойный тяжкой кары, искусно уличив своего аббата в таком же проступке, избегает наказания" — вот содержание четвертой новеллы первого дня Декамерона. Грех монаха—завязка; но сюжетный узел затягивается только таким же грехом аббата — без того не было бы данного сюжета; результат, развязка: монах избегает наказания, уличив аббата.

Новелла эта весьма несложная, и все-таки изложение ее включает в себя ряд структурных компонентов против предпосланного ей самим автором сжатого „содержания". Эти компоненты второстепенны для основного сюжетного стержня новеллы, но без них новеллы еще нет, а есть только одна ее схема. Выделим из них важнейшие.

Прежде всего рассказчик дает слушателям представление о монастыре—месте действия рассказа,—о монахе—герое рассказа—и о встрече его с героиней—„красивой девушкой, быть-может дочерью крестьянина, которая ходила по полям, собирая травы". Все это по отношению к завязке суть ее необходимые факторы, ее необходимая подготовка, т.-е. органический зачин изложения. В зачине этом читателю дается ряд представлений, или—скажем общо — образов, которые вводят в рассказ, экспонируются как основные факторы дальнейшего. Зачин рассказа, или его введение, и может быть обычно характеризован как экспозиция. Для самого напряжения это еще не существенно, не с этого момента оно начинается, но этим дается повод для напряжения, его фактическое обоснование, его подготовка. Вместе с тем зачин здесь эквивалентен своего рода Vorgeschichte сюжета, сюжетному прологу.

Соответственным образом рассказ обладает и концовкой, эквивалентной Nachgeschichte сюжета, сюжетному эпилогу „Простив монаха и наказав молчать о виданном, аббат вместе с ним осторожно вывел девушку, и, надо полагать, они не раз приводили ее снова".

Мы видим, что трехчленный сюжет замыкается с двух краев еще двумя композиционными членами, введением и заключением, зачином и концовкой. Изолированное происшествие (эпизод) вводится в контекст жизни в ее прошлом и будущем, в ее тотальности. Конечно, эта тотальность весьма и весьма относительна, если мы взглянем на сюжет рассказа с точки зрения реальной жизни ее героев. Но такая точка зрения совершенно не правомерна, ибо, повторяю, дело идет здесь только о жизни, преобразованной в сюжет, и ни о какой иной.

Легко видеть, что заключительный компонент есть, кроме того, не менее органический член всей композиции, чем и: начальная экспозиция. Он, в сущности, и дает специфическое. осмысление всей новелле. Стрела попала в свою цель—новелла закончена. Она могла бы кончиться и раньше, там же где кончалась и сюжетная схема рассказа: „монах избежал наказания". Но это можно было бы сравнить с попаданием стрелы в цель—только плашмя. Нет, она может вонзиться острием и в этом искусство рассказчика. Острота заключительного эффекта

новеллы есть ее pointe (острие) — технический термин новеллльной композиции[1]).

Pointe новеллы может содержаться уже в самом материале сюжета, т.-е. присутствовать уже в самом сюжетном ряде, но может относиться всецело к изложению. Первое — вообще более примитивный случай, тогда как перенесение пуантировки в ряд изложения говорит уже об известной технике рассказчика. Что̀ мы имеем и у Боккаччио, который оттачивает сюжетное острие вставным замечанием (от рассказчика) — „и, надо полагать (si dee credere), они не раз приводили ее снова“ — которое по существу и пуантирует всю фразу.

Разобранная новелла представляет собой пример чистого, строгого стиля. Архитектоника здесь ясна и симметрична. Все на своем месте, ничто не сдвинуто. Смысловая структура выдержана в один лад, в одной последовательности со структурою изложения. Наконец, единичное происшествие (эпизод) здесь дано в контексте целого (образа жизни), включено в некую тотальность и потому перестает быть изолированным эпизодом.

Такие изолированные эпизоды мы найдем в изобилии и в Декамероне. Ср., напр., новеллы шестого дня. В нашей классификации они отойдут в класс анекдотов, или, если угодно сохранить за ними традиционное название новелл, то в особую группу новелл-анекдотов. Не о них сейчас речь. Правда, и наша новелла еще недалеко ушла от анекдота. Контекст целостного сюжета (образа жизни) в ней лишь намечен и совсем не развит. И все-таки, формально в ней налицо все компоненты целостного новеллистического построения, что и делает ее своего рода перво-феноменом новеллы (говоря языком Гёте), равным образом как и ту новеллу о соколе (9-я пятого дня), которую положил Пауль Гейзе в основу своей теории (т. наз. Falken — theorie).

Итак, напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка подготовляется экспозицией, а развязка пуантируется концовкой.

[1]) Само по себе понятие пуантировки еще не говорит о функции замыкания рассказа. Внутри рассказа могут быть свои обострения, но для новеллльной формы они не являются специфическими признаками, и рассмотрение их относится либо к области общей теории композиции, либо к специальному анализу конкретных произведений.

Сюжетное ядро образует эпизод, включенный в контекст Vor- и Nach-geschichte, т.-е. некоторого прошлого и некоторого будущего. Первое — схема изложения, второе — схема сюжета. В классической форме Боккаччевой новеллы о монахе рудиментарная Vorgeschichte совпадает с вводной экспозицией, сюжетный же эпилог (рудимент Nachgeschichte) совпадает с пуантированной концовкой. Тем самым достигается предельная экономия в распределении смыслового материала: зачин несет одновременно функции и экспозиции и Vorgeschichte, заключение своей пуантировкой дает специфическое смысловое наполнение содержащейся в ней Nachgeschichte.

3

За основной принцип композиции новеллы мы принимаем единство события. Это единое событие может быть простым — одноэпизодным, может быть сложным — состоять из нескольких эпизодов, но непременно образующих единое целое Деление события на эпизоды всегда более или менее условно. Например, разобранная новелла Декамерона могла бы быть разбита на эпизоды: 1) встречи монаха с девушкой в саду, 2) свидания их в келье, 3) разговора монаха с аббатом, 4) свидания аббата с девушкой в келье монаха, 5) заключительной беседы аббата с монахом и выведения девушки из монастыря. И она же может быть сжата в два эпизода: свидания монаха с девушкой в келье и свидания аббата с той же девушкой в той же келье; остальные же эпизоды трактоваться как побочные. Во всяком случае, при той и при другой характеристике важно установить лишь одно, замыкаются ли эти эпизоды в единое происшествие. или приключение, что мы и имеем в данной новелле, содержание которой состоит в том, что монах и аббат совершают один и тот же грех с одной и той же девушкой, в одной и той же келье и один вслед за другим.

Или: содержание упомянутой новеллы о соколе таково: „Федериго дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все свое состояние и у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым".

Центральное событие новеллы, ее сюжетное ядро: принесение единственного и любимого сокола в жертву любимой, но не отвечающей тем же, даме. Весь остальной сюжетный материал, если и разбивается на ряд событий, то все они стягиваются нитями композиции в сюжетный центр о соколе. Эпизодов даже значительно больше, чем дано в предпосланном обзоре содержания, куда не вошла вся история о сыне дамы, его дружбе с Федериго, его болезни и смерти — одним словом содержания здесь как будто на целый роман. И все-таки перед нами типическая новелла об одном событии, потому что все окружающие эпизоды существуют лишь применительно к нему: любовь ведет к тому, что у Федериго остается единственная драгоценнность, его сокол; сближение сына овдовевшей дамы с Федериго ведет к тому, что сокол становится предметом желаний мальчика; заболевший мальчик уверяет мать, что он выздоровеет, если получит сокола; чтобы раздобыть сокола, дама должна посетить Федериго, но это обязывает Федериго ее угощением и ведет к тому, что, за неимением ничего другого, он закалывает ей на обед своего сокола; эта жертва сокола становится причиной смерти мальчика; лишенная сына дама избирает себе в мужья Федериго, лишившегося ради нее единственной своей драгоценности — сокола. Легко видеть, что заклание сокола является действительно единым узлом новеллы, в который затягиваются все сюжетные нити, единым сюжетным ядром, вокруг которого развертывается весь сюжетный материал

Вот в каком смысле говорим мы о единстве события в новелле. Структурная функция этого единого события одна — функция внутреннего, органического центра, сюжетного ядра.

По обе его стороны во временной последовательности сюжета располагаются его Vor-и Nach-geschichte, сюжетные пролог и эпилог. Их естественные функции — подготовка и заключение. Их естественное место в изложении — перед и после рассказа о главном событии. Так обстоит дело в обеих новеллах Боккаччьо. В первой новелле Vorgeschichte в своей рудиментарности и сжатости легко определяется как таковая, образуя зачин новеллы; в свою очередь Nachgeschichte совпадает с концовкой. Что́ назовем мы Vorgeschichte во второй новелле?

Смысл этого вопроса таков: что воспринимается в новелле как некоторое прошлое по отношению к главному действию

новеллы, которое мы условно можем характеризовать как ее настоящее? Ответ на это может дать изложение новеллы и ее композиция. Самый простой прием отодвинуть часть сюжета в план прошлого — сжать его изложение по сравнению с другими частями. Как в живописи, здесь есть перспектива, только своя, временная. Но раз мы говорим о Vorgeschichte, как обособленном компоненте, она должна иметь какую-то границу в изложении Эту границу можно найти у Боккаччьо. Сначала идет рассказ о тщетном ухаживании и разорении Федериго, затем о сближении сына овдовевшей дамы с Федериго. Следующий же этап сюжета сразу выдви гается на более близкий план зачинающими его словами (ограничиваюсь русским переводом): „Так было дело, когда случайно мальчик заболел" и т. д. Здесь как бы подведен итог предшествующему и начинается нечто новое, уже. так сказать, по сю сторону данной этими словами границы. Все предшествующее, тем самым, замыкается в особый компонент, дающий общую подготовку дальнейшего. Его мы и можем определить как сюжетный пролог, как Vorgeschichte. Смысл ее в том, что она экспонирует „как было дело" к началу настоящего действия новеллы. (Внутри этой Vorgeschichte есть и свои грани, но не буду ими загромождать свое изложение). В свою очередь, эпизод болезни мальчика также подготовляет дальнейшее, но он уже настолько тесно примыкает во временной перспективе к центральному сюжетному узлу, что мы сюда его и отнесем, обозначая как завязку.

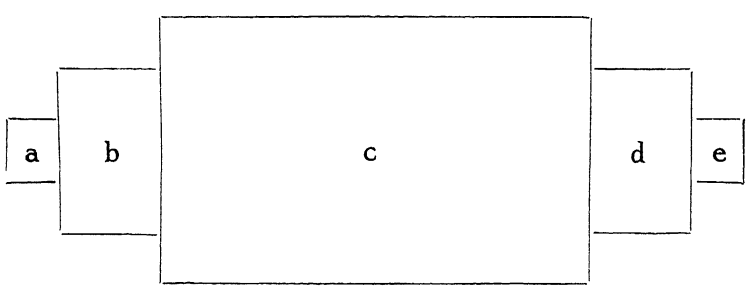
Аналогичными признаками определяется и Nachgeschichte. Смерть мальчика симметрически замыкает сюжетную середину, и все последующее — уговоры братьев вдовы, чтобы она вновь вышла замуж и выбор ею в мужья Федериго — соответственно замыкаются в Nachgeschichte.

Однако, этим не исчерпывается основная структура новеллы. У нее есть, кроме того, особые зачин и концовка. Зачин сводится к следующим словам: „... во Флоренции проживал когда-то молодой человек, по имени Федериго, сын мессера Филиппо Альбериги, который в делах войны и благовоспитанности считался выше всех других юношей Тосканы". Концовка: „Получив в жены такую женщину, которую он так любил, став, кроме того, богачем и лучшим, чем прежде, хозяином, он в радости и веселии провел с ней остаток своих дней".

Но в первой новелле именно эти крайние компоненты — зачин и концовку — характеризовали мы как Vor-и Nachgeschichte, только данные в рудиментарной форме. Это остается в силе и для второй новеллы, композиция которой только усложнена несколькими планами временной перспективы. В первой новелле композиция схематизируется в простую трехчленную симметрию, во второй новелле — симметрия уже пятичленная. И тут и там последовательность изложения совпадает с хронологией сюжета; выражаясь техническими терминами, композиция совпадает с диспозицией. И вот, во всех таких случаях точное выделение Vor-и Nachgeschichte почти всегда будет в той или иной мере условным, вследствие того, что даны они в общей хронологической последовательности. И здесь нам удобнее говорить просто о перспективе изложения сюжета, исходя из сюжетного ядра, как первого плана („настоящего"), и группируя все предшествующее и последующее в разных планах прошлого и будущего.

Впрочем, основная пятипланная перспектива новеллы о соколе достаточно точно может быть характеризована так: крайние компоненты изложения, зачин и концовка, содержат общие Vor-и Nach-geschichte, следующие два плана дают специальные Vor-и Nach-geschichte, наконец, вся главная часть сюжета образует план настоящего действия новеллы

Графически можно символизировать симметрическую планировку новеллы о соколе таким образом:



a . . Общая Vorgeschichte
b Специальная Vorgeschichte } планы прошлого

c . Главная часть сюжета — план настоящего.

d . . Специальн. Nachgeschichte
e . Общая Nachgeschichte } планы будущего.

4

Собственный композиционный смысл понятие Vorgeschichte получает в тех случаях, когда она дается не в общей хронологической последовательности изложения сюжета, но как некоторый внутренний рассказ. Тем самым Vorgeschichte выделяется сама собой в особый компонент, обладающий определенными функциями в структуре новеллы.

Как иллюстрацию такой новелльной композиции я возьму рассказ Мопассана „Возвращение" — Le Retour (из сборника „Yvette"; русский перевод по изданию т-ва „Просвещение", том 7. СПб. 1909).

Сюжетное ядро рассказа — возвращение без вести пропавшего первого мужа, после того как соломенная вдова его вышла замуж за другого и обзавелась новой семьей. Время действия рассказа занимает два дня.

Изложение рассказа таково. Мопассан сразу дает настоящее. Он экспонирует место действия — береговой морской пейзаж, прибрежную деревню, рыбацкую хижину семьи Мартен-Левек, лиц этой семьи: муж на рыбной ловле, а жена перед домом зашивает сети; девочка, лет четырнадцати, сидит у входа в сад и чинит, уже не раз чиненое, белье; другая девочка, на год моложе, качает на руках ребенка, а два мальчика, двух и трех лет, копаются в земле; молчание и тишина.

Действие начинается с беспокойного возгласа старшей девочки: „Вот он опять" — Le r'voila, — вызванного появлением незнакомца, третий раз за день показывающегося около дома. Вид у него больной и жалкий. Матери и девочкам страшно. В особенности беспокоилась мать — поясняет автор — так как она от природы была труслива, а муж ее, Левек, должен был вернуться с моря только к ночи.

Вслед за тем и вводится Vorgeschichte, как бы в пояснение данных экспозиции, именно двойной фамилии жены, Мартен-Левек, и простой фамилии мужа, Левек. — „Фамилия ее мужа была Левек, а ее — Мартен, их и окрестили Мартен-Левек. И вот почему: она вышла в первый раз за матроса по имени Мартен, уходившего каждое лето на Нью-Фаундленд на ловлю трески. — После двух лет супружества у нее была от него дочка, и кроме того она была на седьмом месяце беременности, когда

трехмачтовое судно Две сестры, на котором служил ее муж, пропало без вести. Ни один моряк из команды не вернулся; поэтому его сочли погибшим вместе с людьми и грузом". Прождав десять лет она вышла замуж за местного рыбака, по имени Левек, вдовца с мальчиком и за три года родила ему еще двоих детей.

Vorgeschichte дана как отступление, как внутренний рассказ, чрезвычайно сжатый, как бы в раккурсе сравнительно с главной линией повествования. Мопассан как бы раздвигает завесу настоящего и показывает нечто в дали, в перспективе прошлого. Но он не исчерпал сразу весь материал этого прошлого, которое входит в сюжет новеллы, потому что впоследствии ему придется еще один раз раздвинуть завесу времени и тогда только заключить начатую Vorgeschichte.

Дальнейшее изложение возвращает нас к настоящему. Набравшись храбрости, мать вступает в резкий диалог с бродягой, который в конце-концов исчезает. День кончается возвращением Левека. „Он спокойно улегся спать, тогда как жена его все думала об этом бродяге, глядевшем на нее такими странными глазами".

Второй день строится аналогично первому, но завязка первого дня затягивается в узел новеллы. Главным фактором этого кульминационного напряжения действия является то обстоятельство, что Левек остается дома: „Когда настало утро, поднялся сильный ветер, и моряк, видя, что нельзя выйти в море, стал помогать жене чинить сети".

Незнакомец опять появляется, и, понуждаемый женою, Левек идет говорить с ним. Внезапный результат их разговора: муж приглашает незнакомца в дом. Мотивировка: его надо накормить, он третий день ничего не ел.

Тут центральная сцена:

„Бродяга сел и начал есть с опущенной под общими взглядами головой. — Мать стояла и смотрела на него; обе старшие девочки, Мартены, прислонясь к двери, одна с младенцем на руках, уставились на него с жадным любопытством, а два мальчика сидя в печной золе, перестали играть с черным котлом, тоже заглядевшись на чужого. Левек, усевшись на стул, спросил:"

Диалог между обоими приводит к моменту узнавания. „Как тебя звать?“ — „Меня звать Мартен“.

„Ты здешний?“ — „Здешний“.

„Он поднял, наконец, голову, глаза его встретились с глазами женщины... и вдруг она изменившимся, глухим и дрожащим голосом произнесла:

„Это ты муженек?“ — Тот медленно проговорил: „Да, это я“.

Вслед за тем, здесь, в диалоге дается остальная часть Vorgeschichte.

„Второй муж спросил: „Откуда же ты взялся“?

Первый стал рассказывать: — С африканского берега. Мы разбились о риф. Трое из нас спаслись: Пикар, Ватинель и я. А потом нас забрали дикари и держали нас двенадцать лет. Пикар и Ватинель умерли. А меня взял с собой английский путешественник и привез меня в Сетт. Вот я и пришел“.

И в первом и во втором случае Vorgeschichte вводится в изложение для об'яснения тех или иных моментов, тех или иных данных настоящего действия новеллы. (Мы называем это вообще экспликативной (об'яснительной) функцией Vorgeschichte). Она вводится кроме того, не сразу вся целиком, а постепенно, приурочиваясь к пунктам, требующим об,яснения. Первый раз она об'ясняет данную в экспозиции, неполную согласованность фамилий мужа и жены, во второй раз она об'ясняет самое сюжетное ядро новеллы — факт возвращения первого мужа. Но этим не исчерпываются функции Vorgeschichte разбираемой новеллы. Действенность первой ее части еще особая. Об'ясняя семейные отношения героя и героини и тем входя в общую экспозицию новеллы, первая часть Vorgeschichte с другой стороны бросает смутный свет на появление незнакомца. Странность его поведения получает особую загадочную значительность. Об'ясняя настоящее, данное, Vorgeschichte указывает, на будущее, возможное. Диспозиционно входя в сюжет, она органически, как неот'емлемое звено, входит в композицию изложения, ибо она не только мотивируется развертыванием сюжета в новелле, но и мотивирует это развертывание. В общем эта последняя функция может быть характеризована как функция предвосхищения, которое может выражаться в раз-

ных степенях от очень смутного намека до вполне определенного предуказания.

Но закончим рассмотрение нашей новеллы.

Узел затянут. Как он распутается?

„Так что же нам делать?“ — Qué que j'allons fé?—дважды спрашивает Левек. Мартен предлагает свое решение: „Я сделаю так, как ты хочешь. Я не желаю обижать тебя. ...У меня двое детей, у тебя трое, каждому свои. Мать? твоя ли она, моя ли она? Как хочешь, я согласен на все; но дом — он мой, мне его отец оставил, я в нем родился и на него есть бумаги у нотариуса“. — И он в свою очередь спрашивает: „Так, что же нам делать?“ — Qué qué j'allons fé? — Левека осеняет мысль: их рассудит кюре.

Но по дороге к кюре оба мужа заходят в кафе выпить по рюмочке. И тут Мопассан обрывает свой рассказ:

„Они вошли, уселись в пустой еще комнате... И кабатчик с тремя рюмками в одной руке и с графином в другой, пузатый, жирный, красный, подошел и невозмутимо спросил:

— А! ты вернулся Мартен? — Мартен отвечал: — Да, вернулся“. (Tiens! te v'la donc, Martin? — Martin répondit: — Me v'là!..)

Что же дает это о б о р в а н н о е окончание рассказа?

Архитектоника новеллы включает в себя компоненты развязки и Nachgeschichte. Имеются ли они здесь налицо?

Двухдневная длительность новеллы Мопассана распределяется им на три основных сцены, или эпизода. Первая сцена (и первый день) образует завязку и зачин действия („события“,) вторая (центральная) сцена — узел новеллы, третья сцена (в кафе) должна дать развязку. Мы может быть, ждали этой третьей сцены (и развязки) — у кюре, но Мопассан дает нам иное, и мы должны принять это как д а н н о с т ь, и нам остается только осмыслить, истолковать эту данность. Архитектонически здесь все выполнено, трехчленная симметрия здесь налицо. Каково смысловое наполнение этого третьего, завершительного эпизода? Дает ли он о ж и д а е м у ю развязку? — это вопрос уже другого порядка.

Все дело в том, что Мопассан о ж и д а е м о й развязки не дает, но дает он нечто вполне эквивалентное развязке. Она может-быть названа н е о ж и д а н н о й, она может быть характери-

зована даже как неполная, как своего рода умолчание, но именно в этом умолчании и заключается, конечно, сюжетный смысл рассказа. Шахматная партия может кончаться выигрышем белых или черных, но может кончаться и в ничью. „Ничейный" результат осмысляется всей предшествующей игрой, и свою очередь он осмысляет всю партию. После большого динамического напряжения все сходит на нет. Такое сведение на нет и образует смысл заключительной сцены новеллы Мопассана, и договорим до конца: в этом внутренняя пуантировка всей его композиции [1]).

Недоговоренность развязки не есть незаконченность рассказа, ибо законченность рассказа определяется его изложением и композицией, а не законченностью жизненного какого-то содержания, всегда фиктивного в художественном произведении.

Остается вопрос о Nachgeschichte новеллы.

Казалось бы, раз сюжетный узел, фактически не развязан, не может быть и речи о том будущем, которое стоит за развязкой. Но это не так. Фактической Nachgeschichte мы можем и не найти — ее и нет в новелле Мопассана. Но есть опять-таки некий ее эквивалент, который входит как таковой в архитектонику целого. Эта потенциальная Nachgeschichte дана в проекте решения всего казуса, предложенном Мартеном: поделить детей „по принадлежности", вернуть дом ему, Мартену, а что до жены — в конце концов, он согласен и взять и уступить ее.

Итак, эта мнимо недоговоренная, неполная, незаконченная со стороны сюжета новелла, со стороны изложения и компози-

[1]) Позволю себе предложить такую интерпретацию этой внутренней пуантировки. Эффект неполной развязки — в том, что смысловой центр тяжести рассказа ретроспективно переносится с фактов на отношение к ним. Фактически (сюжетно) узел не раз язан, но архитектонически (формально) все компоненты налицо, только место развязки заполнено особым (не — фактическим) смысловым содержанием. Упраздняя фактическую развязку такого напряженного и необычайного сюжета, Мопассан как бы дает ему переоценку в его фактическом содержании. Ирония рассказа в том и состоит, что необычайный конфликт в этой обыденной рыбацкой обстановке теряет всю свою необычайность, освещается серым, безразличным светом психики его героев.

ции представляет собой законченное, полное, „договоренное“ целое, технически очень усложненное сравнительно с новеллами Декамерона, но само по себе чрезвычайно простое и прозрачное. Единое необычайное событие дано здесь в контексте фактического прошлого и потенциального будущего: единство события сопряжено с тотальностью сюжета.

5

Вернемся к приему введения Vorgeschichte в изложение в виде внутреннего рассказа. Что́ дает эта перестройка хронологической последовательности сюжета для общего напряжения, для динамики новеллы?

Несколько перефразируя формулировку немецкого стилистика (Rich. M. Meyer, Deutsche Stilistik. 2. Aufl. § 176) применительно к нашей номенклатуре, скажем вообще, что завязка обусловливает напряжение, узел содержит его, развязка разрешает его. Такова естественная схема напряжения новеллы.

Высшую вершину напряжения мы называем кульминацией. Ясно, что вершин может быть и не одна, а две, три или несколько в рассказе, и из них не всегда легко указать с точностью высшую. В новелле о соколе она очевидна — принесение сокола в жертву даме, но точно указать ее место в новелле о согрешившем монахе, я бы затруднился. Зависит это прежде всего от самой манеры изложения, от его стиля, но существенную роль играет здесь и композиция в тесном смысле. Боккаччио не дает в этом отношении достаточно ярких и показательных иллюстраций. Его новеллы, в этом смысле, являются обычно просто занимательными рассказами, не бьющими на особые эффекты напряжения, почему оно и стоит здесь в зависимости, вообще говоря, от данных самого сюжета (как, напр., в новелле о соколе). Конечно, и в „Возвращении“ Мопассана сюжет сам по себе достаточно напряжен, но уже на этом примере видно, как много здесь должно быть отнесено на счет техники самого рассказчика.

Представим себе рассказ Мопассана иначе скомпонированным. Пускай построен он будет диспозиционно.

Сначала рассказчик сообщит всю Vorgeschichte о муже, пропавшем без вести, о пребывании его у дикарей, о вторичном

замужестве жены его и, наконец, о возвращении его на родину. Напряженность ситуации — два живых мужа у одной жены — останется и тут, но общее напряжение рассказа, разумеется, упадет. Все сразу развернется слишком ясно, не будет *незнакомца*, не будет *тайны*, останутся одни „голые факты", юридический казус, но не индивидуально оформленный рассказ.

Повышение напряженности рассказа, таким образом, обусловливается здесь именно *перестройкой диспозиции сюжета*. Легко видеть вообще в чем тут дело. Сама по себе напряженная ситуация для посторонних созерцателей ее должна быть менее напряжена, чем для участвующих в ней лиц. Чем больше созерцатель осведомлен обо всех обстоятельствах дела, тем, очевидно, спокойнее и беспристрастнее он должен его рассматривать. Так вот, для того, чтобы особенно сильно *захватить* слушателя (resp. читателя) рассказчик и может как бы поставить его в положение одного из участников происшествия, о котором идет речь, т.-е. заставить его глядеть не со стороны, а глазами самих участников действия.

Элементарный и естественный прием такого *увлечения* слушателя состоит в приурочении изложения рассказа к точке зрения одного из действующих лиц. И, разумеется, чем больше заинтересованность избранного действующего лица в переживаемом им происшествии, тем выше напряжение рассказа и для слушателя.

Раз рассказчик ввел это единство точки зрения — или, назовем его, *единство аспекта*, — то уже тем самым диспозиция естественно должна преобразоваться в композицию. Ибо сюжетный материал во всех своих *обстоятельствах* расположится тогда не в об'ективной временно-причинной своей последовательности, но в той последовательности, как она развернулась в переживании этого действующего лица.

Так, в Мопассановском рассказе мы созерцаем сюжет не об'ективно и всесторонне, но под углом зрения героини (жены), и напряжение нашего интереса адэкватно напряженному переживанию события героиней. Вот почему и Vorgeschichte первого мужа мы узнаем только из его собственного рассказа, вот почему он и для нас остается *незнакомцем* вплоть до кульминационной сцены узнания, вот почему, наконец, разговора между Левеком и „незнакомцем", предшествующего приглаше-

нию последнего в дом, мы не слышим, как не могла его слышать и жена обоих [1]).

Единство аспекта обусловливает, таким образом, повышение динамики рассказа. Тем самым оно является существеннейшим моментом в динамической структуре новеллы и помимо своей естественной функции, как момента вообще об'единяющего.

В романе мы не ищем непременно такого единства, уже потому, что роман не рассчитан на непрерывно-напряженное внимание своего читателя. Лишь к отдельным частям романа мы можем пред'являть такое требование, но не к общей его композиции. Для романа характерно как раз обратное — эпическая широта.

Напротив, в новелле этот принцип единства аспекта приводит к некоторым специфическим формам.

Простейший прием проведения такого единства сквозь всю новеллу — вложить изложение в уста рассказчика. Рассказчик может быть самим героем, побочным персонажем, очевидцем или, наконец, просто передатчиком слышанного, или вымышленного им, рассказа.

Последний случай, конечно, мало что дает для динамики рассказа в силу того, что фиктивный рассказчик здесь просто дублирует реального автора рассказа. Этот случай характерен для циклических сборников новелл, каким и является Декамерон. И фигура рассказчика-передатчика сама по себе значима для таких произведений лишь поскольку они рассматриваются как целое. Это целое включает ряд новелл в обрамляющее их все повествование, которое имеет обычно и свой самостоятельный интерес. (Чума во Флоренции и пр. в Декамероне, история Шахразады в 1001 ночи, беседы Серапионовых братьев у Гофмана и т. д., и т. д.). В этой связи и следует говорить о таких рассказчиках, для изолированной же новеллы их композиционное значение минимально. Вот почему я и не останавливался на этом моменте обрамления, анализируя новеллы Боккаччьо. И вот почему динамика этих новелл связана почти исключительно с напряженностью самого их сюжета, а не его изложения.

---

[1]) Это единство аспекта не проведено через весь рассказ, ибо в заключительной сцене в кафе героиня не участвует.

Но уже рассказчик-очевидец заметным образом повышает динамическую действенность новеллы [1]). Тем более повышается она введением в композицию новеллы фигуры рассказчика-персонажа (героя или побочного лица).

Новеллу последнего типа я и рассмотрю теперь на примере Чеховского „Шампанского". (Полн. собр. соч. т. 7).

Рама новеллы дана в подзаголовке („рассказ проходимца") и не обособлена в обрамляющий рассказ, как это постоянно встречается у Мопассана, напр. Дано только обращение рассказчика к каким-то слушателям, вот и все. „Шампанское" есть, таким образом, своего рода монолог, но этот монолог обладает всеми признаками целостной новеллы. Своеобразие такой формы рассказа и делает его особенно интересным для анализа. Кроме того, „Шампанское" — несомненный Чеховский шедевр — даст мне повод коснуться и некоторых структурных моментов, еще не затронутых мною.

Я позволяю себе поэтому, в заключение своей статьи, распространить анализ Чеховской новеллы в специальный морфологический экскурс.

6

Об'единяющим всю композицию элементом является прежде всего тождественность героя и рассказчика. „Шампанское" есть Ich-Erzählung, рассказ о самом себе, данный, кроме того, в монологической форме живого сказа. Изложение все время подчеркивает обращение рассказчика к воображаемым слушателям:

„В тот год, с которого начинается мой рассказ, я служил начальником полустанка на одной из наших юго-западных железных дорог. Весело мне жилось на полустанке или скучно, вы можете видеть из того, что" и т. д. Или: „Знаете, у недалеких и самолюбивых людей бывают моменты"

[1]) Бывают и промежуточные случаи. Например, рассказчик, слышавший передаваемое им происшествие непосредственно от его активного или пассивного участника. Или рассказчик частью передатчик слышанного, а частью непосредственный очевидец. Последнее имеется в новелле Мопассана „EnVoyage", анализированной мною в особой статье („Композиция новеллы у Мопассана", Журнал „Начала" № 1 П. 1921), к которой я и отсылаю читателя. Там же см. подробнее и о функции обрамления в новелле.

и т. д. Или: „Вы помните романс?“ И, наконец, в заключение рассказа: „Из степного полустанка, как видите, он (вихрь) забросил меня на эту темную улицу. Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?“

Заключительные слова, таким образом, вдруг наполняют содержанием и раму рассказа. Темная улица — вот место действия рамы. Проходимец в темной улице произносит свой монолог — таково обрамление новеллы. Одна черта его дана в самом начале (подзаголовок), другая в самом конце рассказа. О структурном значении такого изложения рамы речь будет впереди.

На что́ указывает заглавие новеллы? Оно естественно должно выделять существенный момент рассказа. Всякий рассказ, в конце концов, есть рассказ о том, что́ гласит заглавие. Техническая проблема заглавия не вставала еще в старой европейской новелле. Но уже Гёте почувствовал ее во всей силе, когда делился с Эккерманом своими колебаниями как озаглавить свою новеллу (29 января 1827). У Мопассана заглавие, как структурный момент, обычно, неустранимо из целого новеллы. То-же и у нашего Чехова.

Но заглавие стоит вне временной последовательности изложения. Оно не столько в начале, сколько над, поверх всей новеллы. Его значение — не значение начала новеллы, но соотносительно новелле в ее целом. Между новеллой и ее заглавием отношение синекдохическое: заглавие со-подразумевает содержание новеллы. Поэтому, прямо или косвенно, заглавие должно указывать на какой-то существенный момент в новелле.

Заглавие „Шампанское“ и говорит нам сразу о том, что шампанское будет играть существенную роль в событии, о котором будет речь. Оно нас настораживает в определенном направлении. Но оно может быть само по себе нейтрально, само по себе иметь слишком общий смысл и тогда в нем самом еще не будет содержаться никакого элемента напряжения. Таково заглавие „Возвращение“ — Le Retour—Мопассана; таково было бы и „Шампанское“ Чехова, если бы за ним не следовал подзаголовок. Этот подзаголовок прежде вд гоесеа некоторое несоответствие заглавию: „Шампанское (рассказ проходимца)“. Сюжетная связанность шампанского с прохо-

димцем это есть уже тема, способная нас заинтриговать, если не вызвать прямо некоторого нашего недоумения.

Сам по себе подзаголовок Чехова указывает прежде всего на формальную сторону. Рассказ проходимца — это значит некое повествовательное целое в форме самохарактеристики. То, что̀ проходимец будет рассказывать, должно послужить к раскрытию его как проходимца. Ибо при слове проходимец могут возникать самые разные и неопределенные представления. Оно слишком широко по об'ему, оно отнюдь — не термин. Но вместе с тем оно подчеркивает какую-то яркую черту в человеке, но этот человек неизвестен пока, ибо проходимцем можно назвать самых разных людей. Итак, подзаголовок намекает, в этом смысле, на то, на что́ должно быть направлено внимание читателя.

Не всегда подзаголовок типа рассказ такого-то имеет такую функцию, т.-е. вводит новеллу — самохарактеристику и, с другой стороны, направляя и напрягая внимание читателя, является динамическим моментом для последующего. (Не говоря уже о тех случаях, когда рассказчик только очевидец, а не герой). Если в таком подзаголовке дается именование, очень ограниченное по об'ему и очень определенное по содержанию, то оно уже не требует раскрытия само по себе и остается динамически-нейтральным. Например: рассказ военного, рассказ доктора (часто у Мопассана), рассказ художника (напр., „Дом с мезонином“ Чехова) и т. п., где всюду, конечно, категория рассказчика может воздействовать и на стиль и на содержание рассказа, но сама по себе динамики рассказа вперед не определяет[1]).

А тут дается некий N. И содержание этого N непременно должно раскрыться в рассказе: мы ждем этого.

Обозначим эту сторону содержания — подлежащую раскрытию личность героя — темой рассказа, в отличие от сюжета, как действенного и фактического его содержания. Основные компоненты сюжета определяются как эпизоды.

[1]) Особую функцию может иметь — замечу кстати — подзаголовок рассказ старика и т. п. (ср. „Часы“ Тургенева, который как бы создает перспективу времени приближая рассказ к читателю тем, что он (рассказ) — от лица очевидца (или героя), и удаляя его в то же время тем, что повествуется о далеком прошлом.

Соответственно структурными моментами в развертывании темы будут здесь признаки, определяющие и раскрывающие личность героя; обозначим их техническим терминои с и м п т о м ы. Симптомы могут явиться факторамн движения сюжета, в таком случае они будут именоваться м о т и в а м и.

С первых же слов „проходимец"—Я — определяется довольно несжиданно: „я служил начальником полустанка". Т.-е. проходимец оказывается чиновником, прикрепленным к месту службы! Очевидчо, раскрытие подлинного содержания N еще впереди.

После первой фразы, вводящей в рассказ, следует э к с п о з и ц и я героя-рассказчика. Она сразу дает симптомы, которые в дальнейшем обратятся в действенные мотивы сюжета: общий симптом — с к у к и и частные, его обусловливающие, — б е з л ю д н о с т ь м е с т н о с т и, о т с у т с т в и е ж е н щ и н, о т с у т с т в и е „п о р я д о ч н о г о к а б а к а". (Они даны в последовательности, которую я бы характеризовал как градацию, пуантированную последним членом: „... на 20 верст вокруг не было ни одного человеческого жилья, ни одной женщины, ни одного порядочного кабака". В такой же пуантированной градации даются тут же подряд пять черт — признаков героя: „а я в те поры был молод, крепок, горяч, взбалмошен и глуп").

Эти симптомы конкретизуются двумя т и п и ч е с к и м и (обобщенными) примерами, иллюстрирующими образ жизни рассказчика.

Симптомы отсутствия женщин конкретизуются так: „Бывало, мелькнет в окне вагона женская головка, а ты стоишь как статуя, не дышишь и глядишь до тех пор, пока поезд не обратится в едва видимую точку".

Симптом отсутствия п о р я д о ч н о г о кабака — так: „или же выпьешь, сколько влезет, противной водки, очертенеешь и не чувствуешь, как бегут длинные часы и дни".

Тут же, как общий ф о н, дается настроение, возбуждаемое степью: „летом она со своим торжественным покоем — этот монотонный треск кузнечиков, прозрачный лунный свет, от которого никуда не спрячешься, — наводила на меня унылую грусть а зимою безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили меня тяжелым кошмаром".

Следующий абзац перечисляет лиц, живших на полустанке („я с женой, глухой и золотушный телеграфист да три сторожа.

Мой помощник, молодой, чахоточный человек, ездил лечиться в город, где жил по целым месяцам, предоставляя мне свои обязанности вместе с правом пользоваться его жалованьем"), и дает общие черты домашнего быта рассказчика: „Детей у меня не было, гостей, бывало, ко мне никаким калачем не заманишь, а сам я мог ездить в гости только к сослуживцам по линии, да и то не чаще одного раза в месяц".

Все это подытоживается основным симптомом скуки: „Вообще прескучнейшая жизнь".

Общая экспозиция закончена, но в ней еще не все дано, не все развернуто. О жене героя только упомянуто, как бы между прочим, наряду с лицами, которые в сюжете рассказа никакой роли играть не будут. И рассказчик переходит к основной сюжетной части новеллы постепенно, тормозя изложение раскрытием этих недоговоренных моментов экспозиции.

Само начало этой повествовательной части не отграничено резко от описательной вводной части рассказа: „Помню, встречал я с женою Новый год". Здесь еще нет ничего исключительного, выдвигающегося на первый план, сравнительно с содержанием предшествующего изложения. Все продолжает быть как бы погруженным в серый фон общей экспозиции. Симптомы скуки и водки (назовем условно так) выступают опять: „Я уже выпил рюмок пять водки с дурманом и, подперев свою тяжелую голову кулаком, думал о своей непобедимой, невылазной скуке". И как эта „противная" водка не восполняет герою отсутствия „порядочного кабака", так и симптом отсутствия женщин подчеркивается той характеристикой жены, и отношений между ней и мужем, которая дается здесь, задерживая повествование и восполняя недомолвку общей экспозиции: „а жена сидела рядом и не отрывала от моего лица глаз. Глядела она на меня так, как может глядеть только женщина, у которой на этом свете нет ничего, кроме красивого мужа. Любила она меня безумно, рабски и не только мою красоту, или душу, но мои грехи, мою злобу и скуку. и даже мою жестокость, когда я в пьяном исступлении, не зная на ком излить свою злобу, терзал ее попреками".

Общая вводная экспозиция восполнена и договорена. Не только жена характеризована в ее отношении к мужу, но попутно в форме косвенной характеристики, дан целый

ряд черт, детализирующих и экспозицию героя (его красивая наружность, его злоба, жестокость и пр.).

После этого отступления рассказчик возвращаетст к повествованию: „Несмотря на скуку, которая ела меня, мы готовились встретить Новый год с необычайной торжественностью и ждали полночи с некоторым нетерпением". Вот, в сущности, первый возбуждающий момент изложения. На общем фоне скуки мелькнули, как зарницы, новые симптомы: „необычайная торжественность" и „некоторое нетерпение" ожидания полночи. Рассказ получает свое специфическое напряжение: сюжет завязывается. Но завязка опять тормозится рассказчиком. Его намек на нее как бы затушевывается пояснением, которым сопровождаются данные новые симптомы: „Дело в том, что у нас были припасены две бутылки шампанского, самого настоящего, с ярлыком вдовы Клико; это сокровище я выиграл на пари еще осенью у начальника дистанции, гуляя у него на крестинах". И это торможение усиливается распространенным сравнением: „Бывает, что во время урока математики, когда даже воздух стынет от скуки, в класс со двора влетает бабочка; мальчуганы встряхивают головами и начинают с любопытством следить за полетом, точно видят перед собой не бабочку, а что-то новое, странное; так точно и обыкновенное шампанское, попав случайно в наш скучный полустанок, забавляло нас".

Рассказчик замаскировал завязку. Ослабил ли он тем напряжение рассказа?

Шампанское символизуется образом бабочки; в свою очередь, бабочка символизует „что-то новое, странное". Шампанское „забавляло нас как бабочка, но за этим просто забавным должно скрываться что-то новое и странное: об этом говорит аналогия с бабочкой. И еще: то обстоятельство, что симтом шампанского дан был уже в заглавии, сосредоточивает на нем особенное внимание читателя, заставляет его сомневаться, что шампанское лишь случайный аксессуар встречи Нового года.

Наконец, с последней фразы этого (четвертого) абзаца рассказчик переходит к самому действию новеллы:

„Мы молчали и поглядывали то на часы, то на бутылки.

Когда стрелка показывала без пяти двенадцать, я стал медленно раскупоривать бутылку".

Дальнейшее течение рассказа строится из эпизодов (или сцен), сопровождаемых диалогами и монологическими размышлениями героя. И те и другие имеют свои функции в композиции, частью направленные по линии сюжетного напряжения, частью развертывающие характеристику героя и тем обслуживающие тему новеллы.

Первый эпизод: раскупоренная бутылка падает на пол. Сопровождающий этот эпизод диалог между мужем и женой сразу же дает прямое и резкое напряжение рассказу:

„ Лицо ее побледнело и выражало ужас.

— Ты уронил бутылку? — спросила она.

— Да, уронил. Ну, так что же из этого?

— Нехорошо, — сказала она, ставя свой стакан и еще более бледнея. — Нехорошая примета. Это значит, что в этом году с нами случится что-нибудь недоброе.

— Какая ты баба! — вздохнул я. — Умная женщина, а бредишь, как старая нянька. Пей.

— Дай Бог, чтоб я бредила, но... непременно случится что-нибудь! Вот увидишь!

Она даже не пригубила своего стакана, отошла в сторону и задумалась. Я сказал несколько старых фраз насчет предрассудков, выпил полбутылки, пошагал из угла в угол и вышел".

Тут кончается первый эпизод.

Следующие две страницы — прогулка героя ночью вдоль насыпи — составляют не эпизод в собственном смысле слова, но компонент, промежуточный между двумя эпизодами. Здесь как бы сюжетная пауза: сюжет временно замолкает, отходит за сцену и уступает свое место теме.

Эта промежуточная часть рассказа состоит из монологических дум героя, последовательно чередующихся с прямыми описаниями природы и других картин прогулки героя.

Все это, вместе с тем, не случайно заполняет изложение, нарушая художественную экономию, но входит органическими компонентами в целое новеллы.

В прямые описания постепенно все более и более проникают элементы, направленные к характеристике героя, обо-

гащающие эту характеристику, а через то развивающие тему.

Первое описание — ночи и ночного неба, облаков, луны и ее света — еще почти не дает материала в этом отношении. Но уже второе описание — тополя, который „поглядел на меня сурово и уныло, точно, подобно мне, понимал свое одиночество" — вводит во внутреннюю сферу души героя. Еще более суб'ективным восприятием окрашено третье описание — приближающегося поезда „Вдали показались красные огни. Мне навстречу шел поезд Уснувшая степь слушала его шум. Мои мысли были так горьки, что мне казалось, что я мыслил вслух, что стон телеграфа и шум поезда передают мои мысли". И еще усиливает эту градацию четвертый описательный абзац, где само описание пролетевшего мимо поезда психологически окрашено лишь слегка, но оно сливается с остальной частью абзаца (описательной по внешней форме), занятой непосредственно внутренней самохарактеристикой героя, с дополнением ее новыми чертами „Поезд с шумом пролетел мимо меня и равнодушно посветил мне своими красными окнами... Печальные мысли не оставили меня. Как ни горько было мне, но, помнится, я как будто старался, чтобы мои мысли были печальнее и мрачнее. Знаете, у недалеких и самолюбивых людей бывают моменты, когда сознание, что они несчастны, доставляет им некоторое удовольствие, и они даже кокетничают перед самими собой своими страданиями". Вместе с тем этот абзац как бы подводит итог всему содержанию монологических размышлений героя на его прогулке.

Все эти монологические абзацы, перемежающиеся с описательными, развивают суеверную мысль, овладевшую женой рассказчика: „в этом году с нами случится что-нибудь недоброе". Эта мысль овладевает и героем, проходя как рефрен сквозь все его размышления. Она дает ему повод перебрать в памяти и свое прошлое — от детских лет и до женитьбы — в обоснование того, что с ним, ничего не знавшим в жизни, кроме неудач и бед, „что́ еще недоброе может случиться? Такова эта своеобразная и строго мотивированная форма введения Vorgeschichte в новелле Чехова. Она нужна рассказчику — эта Vorgeschichte — и для раскрывания его темы о проходимце. В этих раздумиях о самом себе его облик, как проходимца, начинает все отчетливее обрисовываться.

„Молодость моя погибла ни за грош, как ненужный окурок... из гимназии меня выгнали. Родился я в дворянской семье, но не получил ни воспитания, ни образования... Нет у меня ни приюта, ни близких, ни друзей, ни любимого дела. Ни на что я неспособен и в расцвете сил сгодился только на то, чтобы мною заткнули место начальника полустанка".

А в следующем отрывке тем же мотивируется развернутая, наконец, характеристика самой жены. До сих пор она нам не была показана, но для дальнейшего (для узла новеллы) нам важно знать, что если рассказчик в этот период своей жизни был „молод, крепок", то жена его „осунулась, состарилась, поглупела, от головы до пят набита предрассудками. Что хорошего в ее приторной любви, впалой груди, в вялом взгляде?"

Так вот, всему этому содержанию прогулки и подводится итог в словах: „Много в моих мыслях было правды, но много и нелепого, хвастливого и что-то мальчишески вызывающее было в моем вопросе: „Что может случиться недоброе?" Эта последняя варьяция рефрена окрашена уже определенной тревогой.

Сюжетная пауза заполнилась достаточным тематическим материалом, повествование как бы созрело для нового эпизода, и фактическая подготовка ему дана: поезд пришел и привез с собой то, уже подлинно „новое и странное", которое метафорически было предвосхищено образами бабочки и шампанского.

> Герой возвращается с своей прогулки и последний, пятый, описательный отрывок замыкает всю эту промежуточную часть рассказа, симметрически соответствуя первому описанию. Образы луны и двух облачков облачков около нее в обоих этих отрывках сопровождаются легкой символической интерпретацией
>
> Первый отрывок „Па дворе во всей своей холодной, нелюдимой красе стояла тихая морозная ночь Луна и около нее два белых пушистых облачка неподвижно, как приклеенные, висели в вышине над самым полустанком и как будто чего то ждали"...
>
> Последний отрывок „Два облачка отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались о чем то таком чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум ушедшего поезда"

Мы возвращаемся к сюжету.

Второй и последний эпизод его—появление гостьи (тетки жены) в доме героя. Распланирован этот эпизод на две сцены. Сначала идет вводная сцена. Она состоит из диалога мужа и жены. Их роли переменились: жена уже не томима предчувствиями. „У порога дома встретила меня жена. Глаза ее весело смеялись и все лицо дышало удовольствием". Этот диалог повышает напряжение рассказа особым приемом; чита-

тель как бы направляется по ложному следу: муж, а не жена, недоволен появлением гостьи.

„Вероятно, я нахмурился, потому что жена сделала серьезное лицо и зашептала быстро:

— Конечно, странно, что она приехала, но ты, Николай, не сердись и взгляни снисходительно. Она ведь несчастная“ и т. д...

„Не понимая ровно ничего, я надел новый сюртук и пошел знакомиться с „тетей“.

К этому примыкает вторая и последняя сцена. Она слагается: во-первых, из прямой характеристики „тети“, определенно действенной по отношению к обстановке, а через нее и к герою, и включающей в себя элементы ее Vorgeschichte:

> „За столом сидела маленькая женщина с большими черными глазами. Мой стол, серые стены, топорный диван... кажется, все до малейшей пылинки помолодело и повеселело в присутствии этого существа, нового, молодого, издававшего какой-то мудреный запах, красивого и порочного... Не нужно ей было рассказывать мне, что она бежала от мужа, что муж ее стар и деспот, что она добра и весела. Я все понял с первого взгляда“ и т. д.,
>
> Во-вторых, из диалога, всего из двух фраз:
>
> „— А я не знала, что у меня есть такой крупный племянничек!—сказала тетя, протягивая мне руку и улыбаясь.
>
> — А я не знал, что у меня есть такая хорошенькая тетя! — сказал я“.

Этим все сказано. Темп изложения ускоряется, рассказ быстро двигается к концу. „Снова начался ужин. Пробка с треском вылетела из второй бутылки, и моя тетя залпом выпила полстакана, а когда моя жена вышла куда-то на минутку, тетя уже не церемонилась и выпила целый стакан. Опьянел я и от вина, и от присутствия женщины“.

Заключение новеллы состоит из Nachgeschichte, данной сначала в форме своего рода умолчания:

> „Не помню, что было потом... Кому угодно знать, как начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами все того же глупого романса:

Знать увидел вас
Я не в добрый час“..

а затем в сжатом и метафорическом обобщении:

„Все полетело к чорту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу. Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу“.

Тут яркая, обнаженная pointe всей новеллы. Главный эффект ее в том, что она дает обстановочную раму всему рассказу и как бы воочию нам показывает рассказчика как проходимца. Все это было скрыто до сих пор, до последнего момента изложения, и этот последний момент освещает всю новеллу мгновенным, как молния, но и все сразу озаряющим, новым светом. В этом обстановочном обрамлении, в том, что новелла рассказывается в „темной улице“ и лежит главная примета „проходимца“. Отсюда органически вытекает и крайне своеобразная форма обрамленного рассказа, в котором рама обнаруживается перед читателем, после того как вся картина, в нее вставленная, прошла перед глазами. Ибо главное содержание всей новеллы определяется тем, как герой ее стал проходимцем в результате одного исключительного события своей жизни.

Но у новеллы есть еще концовка. Она состоит из одной фразы, обращенной к слушателям: „Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?“ Здесь на лицо вторая pointe новеллы. Специфичность ее характеризуется тем, что она иронически повторяет проведенный сквозь новеллу рефрен, на мотиве которого основывалось все напряжение сюжета. Сюжет новеллы и явился ответом на такой же вопрос героя, пока он еще не стал проходимцем. Какой ответ может быть теперь? Сюжет закончен и он замкнул всю жизнь героя. Из нее не разовьется другой новеллы. Все досказано.

* * *

Каково же общее строение новеллы „Шампанское?“

Ее сюжетное ядро — своего рода „новогоднее приключение“.

Оно слагается из двух эпизодов, которые относятся друг к другу по схеме вопроса и ответа, загадки и разгадки, ожидания и результата. Одним словом, схема сюжетного напряжения здесь двучленная. Но вся архитектоника новеллы располагается тем не менее в нечетную симметрию. Между двумя основными эпизодами находится промежуточная часть (ночная прогулка героя вдоль насыпи), являющаяся центральной в новелле и по месту, ею занимаемому, и по смысловому ее содержанию. Не двигая собственно сюжета, не будучи, в тесном смысле слова, эпизодом, она эквивалентна узлу новеллы, То, что́ было выражено в виде суеверного предчувствия жены героя о грозящей им беде и дало смысловое наполнение первому эпизоду (упавшей бутылки шампанского), конденсируется в монологически изложенных раздумиях героя во время его ночной прогулки. Динамическое значение этой середины новеллы и обусловливается тем, что тревога „набитой предрассудками" жены постепенно передается ее самоуверенному мужу. Их роли переменились, и развязка, которую дает второй эпизод, оказывается вдвойне неожиданной.

Вступление и заключение новеллы содержат общую экспозицию и Nachgeschichte; но многое из экспозиционного материала развертывается, по мере надобности, в главной части рассказа, равно как и Vorgeschichte. Первая и последняя фразы новеллы, как зачин и концовка, замыкают всю симметрическую и выполненную ее структуру.

Итак, и в этом образце новеллы, в высшей степени изощренном по технике, мы усматриваем тот же простой скелет, те общие структурные принципы, которые морфологически возводят ее, вместе с новеллой Мопассана, к первофеномену Боккаччевой новеллы.

Основные компоненты этой новеллистической структуры исчислимы, но все разнообразие их комбинаций и художественных функций неисчерпаемо как сама жизнь. Вот почему, говоря о строении новеллы и о единстве ее, как художественного жанра, мы не говорим ни о какой внешней, затвердевшей, мертвой норме писания или рассказывания новелл.

„Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre"—

„Учение о форме есть учение о превращении".

М. П. СТОЛЯРОВ

К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

I

Выражение научного мышления — понятие, выражение поэтического мышления — образ. Постольку логике понятия соответствует учение о существе и формах поэтического выражения, логика образа. То — эстетика слова, или поэтика. Более точной была бы параллель не с логикой понятия, а с логикой суждения: ибо образ, как и понятие, реализуется в суждении. И с этой точки зрения правильно сказать, что образ есть поэтическое суждение, отрезок поэтической речи, изолируемый лишь абстрактно:

Тиха украинская ночь
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух...

Провести здесь резкие границы — значило бы резать ножом воду. „Прозрачно небо" — это один образ. „Звезды блещут" — другой. Они соположены. Но соположены в третьем: раскрываемом ими образе ночи. Этот сияющий образ, в свою очередь, контрастно выдвигает мрак души Мазепы („Но мрачны странные мечты в душе Мазепы") и т. д. Поэтический образ не ограничен в смысле экстенсивном: может быть образ, сжатый в одном предложении („Прозрачно небо"), или даже в зачатке его, и образ, развернутый в системе предложений (абзац, глава и т. д.): таковы, в данном примере, образ ночи, Мазепы, „Полтавы" в целом. Принципиального различия между ними нет, как нет его между деталью фрески, отдельной фигурой, группой фигур, всей фреской. И прежде всего, не следует думать, что развертывание образа движется от простого к сложному. От более легко обозримого к более

трудно обозримому — это верно. Но это характеризует только ограниченность нашей способности художественного восприятия, а никак не сам образ. Он остается все тем же простым и неразложимым, идет ли речь о полустихе, строфе или поэме. Мы убеждаемся в этом, когда путем систематической работы над нашим художественным восприятием нам удается преодолеть его природную ограниченность, хотя бы в отношении только отдельного произведения. Тогда мы видим то, что раньше только чувствовали. Но и для „наивного" эстетического чувства ясно, что образ Татьяны или дуэли Онегина с Ленским столь же прост и неразложим, как любой стих, любое слово гениального пушкинского романа. [1])

Еще одно замечание. В вышеприведенном отрывке из „Полтавы" находим три образа — предложения. Общая черта их — специфическая наглядность их содержания. Однако, всматриваясь, мы замечаем, что один из этих образов „бледнее" других в том смысле, что он лежит дальше от области чувственного восприятия. Прозрачность неба, блеск звезд — мы „видим" их; воздух, который „не хочет" превозмочь свою дремоту — тут мы, конечно, не только ничего не „видим", но и вообще почти ничего не „ощущаем", прежде всего потому, что нам рисуется негативное явление (отсутствие движения воздуха) да еще в негативной грамматической форме („не хочет"). И все же перед нами несомненный художественный образ, по-своему столь же „яркий", как первые, хотя в отношении чувственной яркости его приходится признать значительно более „бледным". Пример дальнейшей степени побледнения:

Последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать

— двустишие, где воздушно отброшена „тень" того, что в мире чувственного восприятия мы знаем как „ласку". Или — „сухая"

[1]) Интересно, что уже Потебня сознательно соединял в одну категорию единичный образ — троп, образ отдельного героя и целого произведения. „Осел" — образ, „Осел и соловей" — тоже. Ср. „Мысль и язык", изд. 4-е, Одесса, 1922 г., стр. 159. „Из лекций по теории словесности", Харьков, 1894 г., стр. 21, 22, 28, 58.

четкость штриха, очерчивающего факт: — „Герман открыл семерку".

Принципиального перерыва здесь нет.

Третье замечание. Перечтем вышеприведенный отрывок из „Полтавы". „Свою дремоту превозмочь — не хочет воздух". Никто не усумнится признать в этом предложении поэтический образ — именно, троп (метафору). Но опять таки никто не усумнится поставить рядом с этим предложением, в отношении непосредственной художественнной наглядности и экспрессивности, два других: „прозрачно небо" и „звезды блещут". Если первое предложение — поэтический образ, то и два других — несомненно тоже. Между тем, в первом предложении мы имеем троп, во втором — только один эпитет („прозрачно"), а в третьем нет и этого: простое предложение, точно обозначающее факт, — и только. Из данного примера следует, что образ не может рассматриваться, как результат непременного применения, в пределах предложения, смысловых изобразительных средств (тропы, эпитеты и т. п.). Образ может быть на лицо, они — отсутствовать. Разгадка образа может быть спрятана в мелодии, ритме, звуке (вообще являющихся конституирующими моментами образа, наряду с вышеперечисленными [1]) Ср. у того же Пушкина:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо Жук жужжал.

Эти вступительные замечания лежат всецело в плоскости предварительного разграничения и описания. Их цель — лишь расчистить путь для дальнейшего рассмотрения. Общий анализ природы образа, как поэтического первоявления, — вот тема, которая будет затронута ниже, правда, лишь в сжатом, почти беглом, очерке. В интересах достижения наибольшей четкости и ясности анализа мы сосредоточим наше преимущественное внимание на незначительных по своему словесному об'ему, легко обозримых образах.

---

[1]) В нашем примере („Звезды блещут") необычайная наглядность слова „блещут", кроме мелодико-ритмических и звуковых факторов, об'ясняется тем, что в том же стихе, как фон, было только что брошено с чисто пушкинской незаметностью „прозрачно небо" — рельефная иллюстрация к выставленному выше положению о неразграниченности отдельных образов

2

Образ украинской ночи или Татьяны — нагляден; он — аналогон чувственного восприятия (точнее, чувственного представления) ее; как таковой, созерцается он. И он же — понимается. Образ Татьяны — аналогон понятия о ней. Спрашивается, есть ли принципиальная граница, отделяющая образ, так сказать, снизу, — от чистой чувственности восприятия (чувственного представления) и сверху — от чистой мыслимости понятия. Согласно положению эстетики Шеллинга и Гегеля (у нас популяризованному Белинским) сущность художественного образа — идея, выступающая в непосредственной конкретно-чувственной форме; величайшее значение этой конкретно-чувственной форме придавал Гете (см. разговоры с Эккерманом). С исключительной настойчивостью выдвигали ее такие мастера, как Флобер, Т. Готье. Этой стороной своего существа художественный образ погружен, следовательно, в сферу чувственности. В распоряжении поэта вся палитра чувственного многообразия восприятий (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса), мускульно-двигательных ощущений и т. п. Разве в этих стихах, например, картина моря не написана красками непосредственной чувственно-наглядной действительности:

И в воде желто-лазурной
Заметались, заблестали
Красно-огненные птицы.

Безмолвное море! Лазурное море!

Море чуть мерцает под луною
Зеркалом глубоким и холодным.

А отдельные лица, описания, черточки — улыбающийся Павел Иванович Чичиков, сон Раскольникова, когда в окно уставился огромный желтый месяц, и муха толчется о стекло, пистолет, выпадающий из руки Ленского, улыбка Анны Карениной — или мы не видим их в буквальнейшем смысле этого слова?

Эта теория чувственной наглядности поэтического образа, на первый взгляд столь убедительная, подверглась, однако, за последние десятилетия, разрушительной критике. Всего полнее

и тщательнее относящиеся сюда соображения развиты Теодором Мейером, посвятившим, как известно, этому вопросу целую книгу [1]). Основные доводы Мейера сводятся к следующему.

Индивидуально-конкретная цельность отдельного чувственно-данного явления разбивается при вступлении в язык. Ничего из этой индивидуальной конкретности войти в язык не может. Значение слова закрепляет не конкретное восприятие явления (Anschauung), а лишь общее, абстрактно-схематическое представление (Vorstellung), охватывающее все те явления, которые входят в данную группу (не „эта собака", а „собака вообще"), и ограничивающееся фиксированием их существенных, типических признаков [2]). Это общее представление (в отличие от возникающего путем его обработки логически-определенного и обще-обязательного понятия) характеризуется к тому же неопределенностью состава, неустойчивостью в выборе существенных признаков (различая в представлениях о собаке в зависимости от профессии, среды и т. п.), наконец — суб'ективностью окраски: последние две черты особенно подчеркнуты в поэзии. Отсюда получается вывод, что ни о каком воссоздании об'ективной чувственно-конкретной цельности явления в поэзии не может быть и речи. В поэзии индивидуальное чувственное явление „уничтожается" — остается „мысль".

Эти общие соображения Мейер подкрепляет анализом многочисленных примеров. Так, он указывает на исключительную бедность самых наглядных поэтических изображений действительности чувственно-конкретным содержанием. Безмолвие моря, лазурь моря... И эти два беглых штриха должны нарисовать нам полноту индивидуально-чувственной конкретности огромного явления моря! Возражение, что дополнить до чувственной конкретности картину, рисуемую поэтом, предоставляется фантазии читателя, Мейер устраняет указанием на то, что это значило бы отдать все восприятие поэтического произведения на произвол суб'ективно-случайной игре чувственных представлений в сознании слушателей, — к тому же

[1]) Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.

[2]) Вернее было бы назвать это не представлением, а схемой представления.

при совершенной невероятности создания подлинной чувственно-конкретной картины, что возможно лишь при исключительно развитой силе воображения. А главное — это значило бы пойти в разрез с замыслом поэта. Поэтическое произведение не требует и даже не терпит такого перевода на язык чувственной действительности. Что это так, особенно ясно показывает анализ тропов: стоит себе представить вместо моря „настоящее" зеркало или „реальных" красно-огненных птиц, „реально" мечущихся в водах закатного моря, — и поэтическая картина превратится в свою собственную карикатуру (ср. „Уж солнца раскаленный шар — с главы своей земля скатила". „Там угасал Наполеон", Ночь — „зверь стоокий"). Мы не созерцаем поэтических образов; в этом отношении нет различия между поэзией и прозой. Поэзия нечувственна [1])

Указанные соображения Мейера — в той плоскости, в которой он ставит вопрос — следует признать неопровержимыми. Он явно прав: поэзия нечувственна. То представление о лежащем перед нами апельсине, которое мы можем вызвать в себе, если закроем глаза, и образ Татьяны — несоизмеримы. Сфера образа резко отграничена от сферы чувственности: здесь два различных мира.

Поэзия нечувственна — что из этого следует? Если сфера поэтического образа не открыта вниз в чувственность, то, быть может, она открыта вверх — в чистую мыслимость понятия? Одна половина шеллинго-гегелевской концепции образа (чувственная форма) отпала, остается другая половина: нечувственное содержание, заключенное в чувственную форму: „идея". Ценные и интересные соображения (популяризированные у нас Овсянико-Куликовским и его школой) выдвинул здесь, продолжая Лацаруса-Штейнталя и, через них, — Вильгельма Гумбольдта, Потебня. Поэтический образ мыслится Потебней, как об'ясняющая явления действительности формула—троп, в которую читатель и слушатель могут подставлять все новые и новые значения, обобщая ею все новые ряды явлений. Поэтическое творчество — деятельность сродная научной и пролагающая ей пути.

---

[1]) Das Stilgesetz der Poesie. Стр 10—43, 44—59, 142, 185. Здесь и ниже заменяем примеры Мейера своими

Не трудно заметить, однако, что эта теория фактически вдвигает поэзию в науку. Если цель поэзии „об'яснение" действительности (т.-е. цель, тожественная с целью науки) если методом создания образа является „обобщение", а основой и мерилом его художественной действенности — его „обобщающая сила", то поэзия — та же наука, только на зачаточно-суб'ективной („донаучной") стадии своего развития, образ — то же понятие, только еще непроклюнувшее скорлупу примитивно-чувственного и суб'ективного апперципирования. На следующей стадии наука осознает себя, как таковую, понятие высвобождается из оболочки образа: но это — смерть образа. Ибо жизнь образа была — жизнью понятия, (или комплекса понятий), постепенно высвобождающегося из своей чувственной оболочки; без него — оболочка пуста. Так на, двое разорвалось учение Шеллинга и Гегеля об идее, заключенной в форму чувственного явления. Одна половина упала во вне-эстетическую чувственность, другая взлетела во вне-эстетическую абстрактность рассудка.

Вернемся, однако, к тому отрывку из „Полтавы", с анализа которого мы начали наше рассмотрение. Велика ли его ценность, как обобщения? Конечно, равна нулю: что такое лунная ночь, каждый знает с детства, и в таком „обобщении" ее признаков, разумеется, не нуждается. Ясно, что это же относимо и к 90% всех изображений природы, быта, отдельных переживаний. Если исключить из остальных 10% нетипические, исключительные случаи (экзотика, фантастика, импрессионистические парадоксы и т. п.) — то много ли останется? А главное, как быть с художественным восприятием таких образов, которые построены на этой исключительности, и могут быть художественно восприняты лишь в плане противоположения их всякой обобщенности и типизации. (Бодлэр, Эдгар По, Вилье де Лиль Адан, Уайльд, в значительной мере — Достоевский, футуризм). Да и кому нужны такие „обобщения": море — зеркало, отсветы заката — птицы, слабеющий Наполеон — угасающий огонь.

Второе, столь же существенное соображение: поэтический образ прежде всего конкретно-индивидуален, единственен, неповторим. Не „календарная" индивидуальность единичной украинской ночи, а художественно-конкретная инди-

видуальность (упущенная Мейером) — вот, что характеризует „украинскую ночь" в „Полтаве" и отличает ее от всякой другой, делает ее единственной, неповторимой, как неповторим „моря темного вечно шумящий прибой" у Полонского, парус, одиноко белеющий в голубизне морского тумана, у Лермонтова, и „Гамлет", и Татьяна, и дуэль Ленского с Онегиным, и весь огромный космос „Войны и Мира". Типичность предполагает наличие в явлении ряда черт, о б щ и х целой группе явлений. Там, где все черты неповторимо индивидуальны, типичность исключена. Но это как раз и характеризует поэтический образ: попробуйте разложить его на индивидуальное („случайное") и общее („типическое"), не уничтожив его. Фолькельт попробовал [1]): и был вынужден вычесть из Гамлета, как индивидуальное („случайное") — любовь к театру, жесткость в отношении к Офелии и матери, безжалостность к Розенкранцу и Гильденштерну, сумрачное предчувствие перед дуэлью, — непонятно, почему он не вычел молодости, датского происхождения, звания принца, вспыльчивости, бесстрашия, гордости, остроумия, мастерского владения шпагой и т. д., и т. д. — и не оставил одного: сомнения. С точки зрения последовательного потебнианства возражать против этого было бы затруднительно. И даже осталось бы загадкой, почему собственно исчезла бы при такой „редукции" всякая тень художественности образа: ведь художественность = „обобщающей силе", а какая же обобщающая сила (для Фолькельта — „идея") в том, что Гамлет — принц и знаток театра?

Признание, что л ю б а я черта образа может о д и н а к о в о служить исходной точкой обобщения, отнюдь не спасло бы положения, а только подчеркнуло бы, что основой и мерилом художественности образа не является его „обобщающая сила": ибо в этом отношении образ не отличается от любого предмета внешнего мира (яблоко Ньютона), и специфичность его структуры приходится искать в чем то другом.

Тут и вскрывается, что альфа и омега образа — его конкретная индивидуальность. Я могу поднять камень с дороги и выделить в нем черты, типические для его породы, от случайных и неповторимых. Но это не доказывает, что камень есть

[1]) Volkelt. System der Ästhetik. II B. S. 71—2.

обобщение. Овсянико-Куликовский разыскал множество самых разнообразных „литературных типов" у Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого: это еще не значит, что они там были [1]). Акт эстетического понимания—прокол сквозь общее и типическое: в интимно-индивидуальную природу предмета; обобщение—отказ от этого.

Мы видим: так же резко, как сфера образа отграничена то сферы чувственности восприятия (и чувственного представления), отграничена она и от сферы чистой мыслимости понятия. Она замыкается в свой собственный, специфический мир.

3

Исключительно — и едва ли достаточно оттенено — своеобразие этого мира. Его характеристика — развернутая антиномия. Раскрытие этой антиномии позволит нам подвести некоторые итоги сказанному. И прежде всего вернемся к утверждению Мейера: поэзия нечувственна.

Море чуть мерцает под луною
Зеркалом глубоким и холодным.

Подобный образ мыслится, не созерцается, утверждает Мейер: беглый штрих поэта — сравнение с зеркалом — не может нарисовать конкретного образа моря. Рисует однако: ибо образ вопреки Мейеру — именно созерцается, как согласится всякий. В известном смысле с этим согласен даже — сам Мейер. Но своеобразно то истолкование, которое он дает этому факту: перед нами не созерцание — только видимость созерцания. Нам кажется, что перед нами чувственно-наглядная картина: стоит вглядеться пристальнее, и мы увидим, что ее — нет.

---

[1]) „Схватить и изобразить индивидуальное и составляет истинную жизнь искусства... Не должно также бояться, что индивидуальное не встретит себе отклика Всякий характер как бы своеобычен он ни был, и все, что подлежит изображению, от камня до человека, — заключает в себе нечто общее". (Разговоры Гете, собр. Эккерманом, пер. Д. В Аверкиева, изд 2-ое, 1905 г., т I, стр. 43). Интересно, что явная для ряда случаев безнадежность его задачи заставила Овсянико-Куликовского — в нарушение всех основ потебнианства — признать существование поэтических образов, не обладающих обобщающей силой („символические") и даже возможность внеобразного поэтического воздействия (в лирике).

Под это парадоксальное утверждение Мейер подводит следующий сложный фундамент. Обрисуем его на примере „Полтавы". Читая поэму, мы не видим прозрачности ночного неба, лунного сияния, красоты Марии, не слышим разговора в темнице Кочубея и грома полтавского боя — но вместо внешнего изображения чувственных явлений мы имеем иное и большее: их соощущение (Nachempfinden) — род интуитивного познания или восчувствия их, однако, отнюдь не туманно-смутного, а наоборот — отмеченного печатью ясности, определенности, достоверности, хотя оно вполне не чувственно. Это „соощущение" изображаемой поэтом действительности и заключает в себе ее содержание (Gehalt), подлинное содержание поэзии, открывающее существо жизни в ее теплоте и непосредственности, а не разлагающее ее на холодные понятия. „Соощущение" входит, как основной элемент в состав нечувственного художественного „впечатления" [1]). Такое интуитивное „впечатление" рождается не только художественным об'ектом: оно вызывается в нашей душе каждым восприятием встречающихся нам в жизни явлений. Индивидуальные различия сходных „впечатлений" постепенно стираются, отстаивая в душе род собирательного „впечатления", ассоциативно связанного, как с соответствующей группой явлений, так и с общим, абстрактно-схематическим представлением о ней, закрепленном в слове. Поэтическое произведение состоит из слов, Поэт может непосредственно пробудить в нас только представления. Но представление ассоциативно вызывает в нас соответствующее интуитивно-собирательное „впечатление", которое другой своей стороной так тесно срослось с воспоминаниями

[1]) Рядом с „соощущением" поэтического мира, в составе художественного „впечатления" стоит „сочувствование" (Nachfuhlen) основанное на том, что мы ставим себя, нашу эмпирическую личность на место изображенных писателем, героев и относим к себе их переживания и события их судьбы (страсть Марии страдания Кочубея). Наконец, к „соощущению" и „сочувствованию" произведения (которые Мейер подводит под одно общее понятие „ощущения от об'екта" — Objektsempfindungen и считает самым ядром художественного „впечатления"), примыкают еще „реактивные чувства". Так Мейер называет те суб'ективные чувства, которые испытывает сам читатель, как таковой, при переживании содержания поэтического произведения: страдание Кочубея дано нам в нашем „сочувствовании" его судьбе; мы страдаем вместе с ним; но, кроме того, мы еще и с о с т р а д а е м ему („реактивное чувство").

о данных чувственных явлениях, что, когда мы переживаем „впечатление“ от рисуемого поэтом явления, нам кажется. что мы видим, слышим, осязаем само это явление в его чувственной данности. Искусство поэта в том, чтобы облегчить нам этот переход от представления к впечатлению путем выделения определенных черт в рисуемом явлении, подбора соответствующих метафор и сравнений, оттенения „окраски“ слова (Empfindungston) [1]) и т. п.

Так, в двустишии:

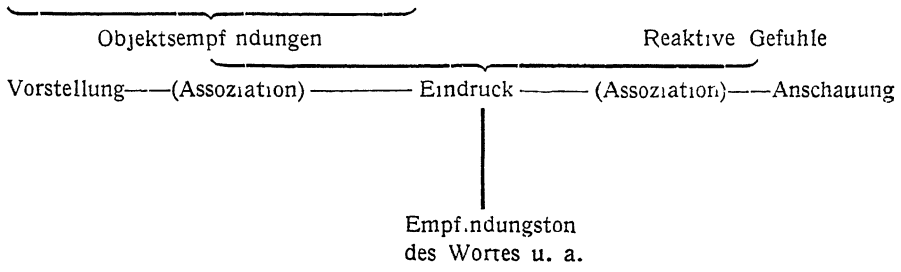
Море чуть мерцает под луною
Зеркалом глубоким и холодным.

содержанием является мастерски схваченное интуитивное, трудно-разложимое „впечатление“ „зеркальности“ моря, как чего-то призрачно-неверного и в то же время холодно-недоступного, „русалочьего“, в своей красоте.

Не подлежит сомнению, что в положительной своей части (учение об интуитивном „впечатлении“) теория Мейера, хотя и изложенная в искажающих суть дела терминах ассоциативной психологии, является ценной и интересной. Однако, так же ли обстоит дело с отрицательной ее частью (отрицание наглядности образа)? Спросим себя: разве кто нибудь, ознакомившись с доводами Мейера и даже согласившись с ним, перестанет видеть образ там, где он его раньше видел? Конечно, нет. И сам Мейер — первый. Он вынужден сознаться: „мы не можем разделить („впечатление“ и „чувственную данность“); одно не

[1]) Das Stilgesetz das Poesie, стр 143—154, 155—184.

Все это построение можно изобразить графически в виде следующей схемы.



может быть в нашей близости, если другое далеко. Для этого внутренний и внешний мир... содержание (нечувственное) и явление (чувственное)... слишком неразделимо связаны. Присутствие содержания с необходимостью влечет за собой присутствие чувственного явления" [1]). ...„Но что же остается тогда на долю иллюзии? Мейер не заметил, что он сдал свои позиции. Одно из двух: или нам только кажется, что нечувственное содержание и чувственное явление нераздельно связаны друг с другом, а на самом деле мы вполне можем разделить их и даже не всегда соединяем. Тогда, действительно, могла бы иметь место иллюзия поэтической наглядности: налицо — одни нечувственные впечатления, а мы полагаем, что с ними вместе дана и чувственная наглядность явлений, когда ее налицо нет. Но тогда достаточно было бы простой рефлексии или указания со стороны, чтобы обнаружить это отсутствие чувственно-наглядных элементов в составе образа. Или — обратная возможность: нечувственное содержание и чувственное явление действительно нераздельно связаны друг с другом, и мы действительно не можем разделить их, поскольку присутствие одного „с необходимостью" влечет за собой присутствие другого. Тогда чувственное явление действительно и присутствует, как наглядность, в составе образа — и ни о какой иллюзии здесь говорить не приходится [2]).

Итак, с одной стороны, как исчерпывающе доказал Мейер, поэтический образ несоизмерим в отношении чувственной наглядности с восприятием (чувственным представлением) любого предмета внешнего мира; и постольку он — нечувственен. А вглядываясь в его состав, мы видим: он — чувственен.

Образ мыслится, утверждает Мейер. Несомненно. Но несомненно и обратное: образ — созерцается (ибо нагляден).

Образу в отличие от единичности чувственных явлений присуща общность, утверждает Потебня (и тот же Мейер). Мы

---

[1]) Das Stilgesetz der Poesie, стр 186

[2]) Корень ошибки Мейера — неприложимая здесь аналогия с иллюзиями внешнего опыта, когда нам кажется, что мы воспринимаем цвет или звук а во внешней действительности они об'ективно не даны. Мейер не видит, что для содержания эстетического акта данность есть тем самым и действительность.

этого не думаем отрицать. Мы только указали на обратное: образ — индивидуален.

Так поэтический образ распадается перед нами — в антиномиях.

4

Не является ли однако эта антиномичность определений уже некоторым предварением ответа на стоящий перед нами вопрос — как бы негативом некоторого положительного разрешения проблемы?

В самом деле, они, все эти определения, по существу, негативны. Их общая предпосылка — наличие и противоположение двух сфер: сфера чистой мыслимости (понятия) и сфера чистой чувственности (восприятия — чувственного представления), общего и единичного, идеального и реального), те две половины, на которые — с Платона — распался наш мир, небо и земля сознания. Мы привыкли к тому, что, если какой-либо об'ект не находим в одной сфере, то это значит, что он находится в другой. Образ же оказался ни там, ни здесь: отсюда параллельные ряды антиномических определений. Образ сам по себе внечувственен, утверждает Мейер; ему не присуща конкретная единичность, в этом отношении он не отличен от понятия. Но это значит только одно: образ не созерцается (чувственно) — наподобие камня или дерева. Образ именно чувственен, подчеркивает Гете и заостряет Флобер обратный тезис шеллинго-гегелевской эстетики: он — насквозь конкретен, неповторим. В этом отношении он не отличен от холода речной влаги или отлива закатного неба. Но это значит только одно: образ не мыслится (рассудочно); он — не понятие.

Есть ли здесь противоречие? Нет. Оба ряда определений говорят об одном и том же. Противоположные отрицания сложили утверждение: утверждение сферы образа, как замкнутого в себе третьего мира. Отсюда вывод: необходимо принять образ таким, каким он дан нам: именно, как выражение особой, „поэтической" действительности, которая требует специфического уразумения, берущего исходную точку в самом уразумеваемом предмете.

Такое уразумение открывает следующее. Мир поэзии поставлен между чувственностью и рассудком. Он — не косная

земля и не холодное небо: о н — та влажно воздушная сфера жизни, которая их соединяет. Наивность, непосредственность в глубочайшем, почти непредставимом для нас, смысле отличают его („поэзия должна быть г л у п о в а т а", по гениальной шутке Пушкина). Поэтическое сознание не отделяет себя от своего содержания: мира. Ему не приходится „вчувствовываться" в предмет, потому что предмет и оно — еще одно и то же. Чтобы убедиться в этом, нет нужды вспоминать байроновское: „Эти горы, волны и небеса — не часть ли меня и моей души, как я их часть"? или „песнь о себе" Уитмэна [1]). Достаточно раскрыть любую страницу любого поэта.

Белеет парус одинокий
В тумане неба голубом.
Что ищет о н в стране далекой?
Что кинул о н в краю родном?

Написано: о н. Но для лирики „он"—это „я". И не только для лирики. Здесь решающий факт — то, что составляет душу поэтического созерцания: — феномен художественного перевоплощения, подтвержденный столь разительными свидетельствами. Напомним знаменитое письмо Флобера, читая которое, мы непосредственно прикасаемся к живой ткани поэтического творчества. Флобер работает над сценой лесной прогулки Родольфа и Эммы Бовари. Вот, чем является эта работа изнутри: „Какая чудесная вещь писать, не быть заключенным в себе, но обращаться во всем том мире, о котором говоришь. Сегодня, например, я — м у ж ч и н а и ж е н щ и н а, л ю б о в н и к и л ю б о в н и ц а в о д н о и т о ж е в р е м я — совершил прогулку верхом в лесу, в осеннее послеполуденное время, под желтыми листьями, и я был л о ш а д ь м и, л и с т ь я м и, в е т р о м, п р о и з н о с и м ы м и с л о в а м и и б а г р я н ы м с о л н ц е м, о т к о т о р о г о с м е ж а л и с ь г л а з а, о т я г ч е н н ы е: л ю б о в ь ю".

Это — не частность психологии поэтического творчества это — конститутивная черта акта поэтического понимания. Ибо акт художественного творчества и художественного понимания —

[1]) „И все они льются в меня, и я выливаюсь в них,
И все они—я,
И из всех и из каждого я тку эту песнь о себе". (Пер. Чуковского).

один и тот же акт; письмо Флобера — признание не только писателя, но и читателя. Белеющий в глубине морского тумана парус, багряное солнце, глаза, отягченные любовью, — не часть ли они моей души, и она не часть ли их? Здесь не соединение — здесь неразделенность об'ективного и суб'ективного, внешнего и внутреннего, вещей и души [1]). Ни о каком „об'яснении" действительности говорить здесь невозможно: ибо еще не поставлена проблема того, что требует об'яснения — проблема самой действительности, как чего-то внешне об'ективного, противопоставленного текучей образности воображения. Действительность образа — ни бытие, ни небытие: она — „инобытие". К познанию внешней действительности она ничего прибавить не может, ибо ее мир — замкнутый в себе, специфический. Медного всадника никогда не было в Петербурге (или кто поверит в „тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой"?), да и самого пушкинского Петербурга не отыскать ни на какой карте, как и вся потрясающая драма „бедного Евгения" останется навсегда немой для „историка общественной мысли":

Ничего не сказала рыбка,
Лишь хвостом по воде плеснула
И ушла в глубокое море.

В указанных чертах поэтического мира заключено и разрешение неразрешимой для Мейера загадки: как внечувственность „впечатления" неизменно соединяется в поэтическом образе с чувственностью.

И это разрешение весьма просто. Мейер с самого начала различил в составе восприятия каждого предмета или явления нечувственное „впечатление" — факт внутренний, духовный,

[1]) Указание Кона, Фолькельта, Дессуара. Так, правильно подчеркивает Дессуар „Лишь после того, как человек вкусил от древа познания, наступает разделение между внутренним и внешним. Художественный же гений, подобно ребенку, еще не вышел из состояния невинности: он возвращает нас к тому единству, которое мы утратили, и заставляет нас—вместе с Гете—признать „Ничто не лежит внутри, ничто—вовне ибо внутреннее и есть внешнее". Поскольку „внешнее" полагает природу, а „внутреннее"—дух, озаряется светом положение Фихте „Искусство делает трансцендентальную точку зрения всеобщей". Выражаясь более ясно, это значит, что „метафизическое" сознание тожества „непроизвольно и наглядно раскрывается в области искусства". Max Dessoir. Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, S. 81.

и чувственную данность — факт чужеродный и внешний. Восприятие — их соприложение друг к другу; за ним следует расхождение. Необ'яснимая для Мейера загадка — вторичная встреча „впечатления" и „чувственной данности" в поэтическом восприятии: откуда здесь взяться чувственной данности? Поэтому он отсекает наличие последней, как „иллюзию". Мейер не заметил, что он принял абстракцию за реальность. Для психолога методологически допустимо попытаться отделить в абстракции чувственный состав восприятия (чувственного представления) от того интуитивно-нечувственного „впечатления", в которое оно окунуто. Но ведь в действительности восприятие неразложимо едино. Представим себе звук трубы, вертикальную линию, золотисто-желтый цвет: кто сможет указать, где кончается чувственная данность звука, линии, цвета — и где начинается интуитивно-нечувственное впечатление, ими пробуждаемое. Конечно, никто. Нечувственное впечатление (эстетического порядка) раскрывается для нас „изнутри" чувственной данности. Поэтому самое обозначение впечатления, как „нечувственного" уже — впадение в абстракцию. Следует говорить о чувственно-сверхчувственном восприятии, в котором снята противоположность между материальной плотностью чувственного и бесплотной абстрактностью нечувственного. Такое восприятие — целостность [1]). Этими целостностями, поднимая их из течения жизни, оперирует поэзия. То — образы. Безвыходное положение Мейера перед целостностью образа напоминает человека, который, однажды отделив в абстракции окраску предмета от его формы, не может затем понять, при виде встречающихся предметов, каким образом к окраске каждый раз „присоединяется" форма, — на основании чего об'являет форму — „иллюзией".

„Впечатление" от предмета — его окраска. Чувственная данность — его форма. Если дана первая, то тем самым дана и вторая.

[1]) Ср. замечательное учение Гете о чувственно-моральном воздействии красок и Христиансена о „впечатлениях настроения" (Stimmungsimpressionen) в ряде существенных пунктов совпадающие со взглядами Мейера на „впечатление". Интересно также сопоставить с этим выдвинутое Бергсоном понятие „динамической схемы" (в статье „Интеллектуальное усилие") и замечания его о восприятии художника в „Восприятии изменчивости".

Море чуть мерцает под луною
Зеркалом глубоким и холодным.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут

Ночь, зверь стоокий, глядит из каждого куста. Герман открывает семерку.

То, что Мейер считает „иллюзией", и есть реальнейшее ядро поэтического образа: его наглядность, созерцаемость. Только в одном Мейер прав: это наглядность — не вещественно-чувственная; она — чувственно-сверхчувственна; в ней — просветление чувственности. Внешнее в ней едино с внутренним, об'ективное с суб'ективным. И большая или меньшая степень внешней „наглядности" образа не является здесь существенным фактором (ср. сказанное в начале о роли интонационно-ритмических и звуковых элементов): ведь всякий образ сверхчувственен.

Здесь — раскрытие интимнейшей сущности поэтического образа, проникающее его дыхание жизни [1]).

Но одно замечание Мейера по данному вопросу заслуживает пристального внимания. Все в той же тщетной надежде „раз'яснить" иллюзию чувственной наглядности образа, он указывает, что мы часто принимаем за эту чувственную наглядность предмета его „оживотворение" (Verlebendigung), произведенное поэтом. Для поэта, говорит он, нет ничего неживого; он рисует мир sub specie vivi. Жизненность изображения и подсказывает нам иллюзию его наглядности.

В духе всего своего воззрения Мейер спешит тут же оговориться.

---

[1]) Глубокомысленное указание на это имеется не у кого иного, как у того же Гегеля. „Художественное произведение", пишет Гегель, „стоит посредине между непосредственной чувственностью и идеальной мыслью... Чувственное в художественном произведении само есть нечто идеальное, данное, однако, не как идеальное мысли, а еще внешне, как вещь" (Hegel, «Vorlesungen uber die Aesthetik», Berlin, 1842, I B. S 50). Еще глубже раскрыто учение о чувственно-сверхчувственной природе эстетического созерцания у Гете. Вообще Мейер облегчил себе задачу прямолинейно догматическим истолкованием проблемы чувственной наглядности образа в духе сенсуализма; за фантазией воспроизводящей он не разглядел творческой (в ее об'ективно-предметном разрезе).

Есть два рода оживотворения — прямое и косвенное. Прямое покоится на имманентной вложенности душевного содержания в чувственное явление; тогда перед нами — как бы самая „душа“ явления. Этот род оживотворения покоится на чувственном созерцании: он свойственен, напр., живописи. Поэзии, наоборот, сфера чувственного созерцания недоступна. Поэтическое оживотворение — оживотворение косвенное. Оно основано на установлении *отношения* между чувственным явлением и душевным содержанием; последнее само по себе лежит *вне* чувственного явления, остается ему трансцендентным. Так, отблеском внеположной ему душевной жизни озаряется рисуемое поэтом действие, мотивы или вообще внутреннюю сторону которого предоставляется угадывать читателю (пистолет, выпадающий из руки Ленского), обстановка, окружающая человека и отражающая его душевную жизнь (кабинет Онегина), его сны (сон Раскольникова), пейзаж, на фоне которого происходит изображаемое поэтом событие и который воспринимается нами сквозь призму душевной жизни героев (горный пейзаж в „Манфреде“), равно как и те предметы, которыми герои пользуются при выполнении своих действий (меч Роланда) и т. п. То, что само по себе мертво, во всех этих случаях „оживотворяется“ [1]).

Анализ Мейера зорок и остроумен. Но совершенно очевидно, что то разделение, которое он проводит между прямым и косвенным оживотворением, не только условно, но — попросту говоря — фиктивно. Ведь для читателя, как и для самого поэта содержание душевной жизни изображаемых героев целиком входит в состав художественного „впечатления“ (как „соощущения“, так и „сочувствования“); впечатление же — нечувственное — неотделимо от чувственной данности образа, раскрывается изнутри его, в единстве чувственно-нечувственного созерцания. Поэтому в поэзии, как и в живописи, существует только одно оживотворение: прямое. Внутренняя жизнь не озаряет мертвый предмет извне, а излучается из него самого; поэзия не знает „мертвого“.

В этом убеждает анализ тех самых примеров, которые приводит Мейер. Шиллеровский рыцарь спешит к бою „на быстрых кораблях“. Корабли, полагает Мейер, оживают лишь постольку,

[1]) Das Stilgesetz der Poesie Стр. 114—142

поскольку они отражают душевное настроение рыцаря: нетерпеливое ожидание боя. Другое дело, если бы здесь было прямое оживотворение. Тогда наше внимание должно было бы направиться на сам образ „быстрого корабля" в его чувственной наглядности: мы должны были бы представить себе, как он неудержимо рассекает могучим килем морские волны, гордо стремясь вперед; тогда в ощущении величия и силы как бы излучилась бы нам навстречу самая „душа" корабля. Теперь же описанное впечатление „быстрого корабля" замкнуто в душе рыцаря, на корабль падает только отблеск этого переживания. Очень хорошо. Но — как сказано — разложение наличного состава восприятия на нечувственное „впечатление" и чувственную данность есть не более, как абстракция. Значит, сам рыцарь воспринимает корабль именно так, как выше описано (хотя бы его переживание было не столь дифференцировано, как в передаче Мейера). Мы же, как согласен и сам Мейер, в своем „сообщении" и „сочувствовании" охватываем весь круг его переживания, ставим себя на его место. Не рыцарь — мы стремимся к месту боя „на быстрых кораблях": нам навстречу излучается их душа. Следовательно, или здесь нет никакого оживотворения, или есть одно: прямое. Ср. описание кабинета Онегина:

И стол с померкшею лампадой,
И груда книг, и под окном
Кровать, покрытая ковром,
И вид в окне сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной,
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Из этого описания комнаты излучается нам, конечно, душа обитателя ее — Онегина: но она излучается изнутри изображенных предметов, как неразделимы душа Раскольникова и его сон, Манфред и горы, Роланд и его меч. Внутреннее и внешнее, суб'ективное и об'ективное здесь неразделены. Различение между оживотворением косвенным и прямым падает[1]).

[1]) Здесь вскрывается эстетическая условность различения Мейера между „сообщением", „сочувствованием" и „реактивными чувствами". С точки зрения об'ективного состава поэтического восприятия „сочувствование", конечно, лишь

Особенно это ясно при анализе метафорического строения образа, когда сам Мейер вынужден сознаться, что жизнь уподобляемого предмета „сливается воедино“ с жизнью того, которому он уподоблен: в таких выражениях, как, „улыбка лазури“, „конь морской“ (волна), „угасал Наполеон“, возможно ли отделить „улыбку“ от „лазури“, образ „коня“ от образа волны, образ угасающего огня от Наполеона?

Здесь встречает нас еще другое, мало раз'ясненное явление. Если наличие и источник оживотворения ясны для нас при уподоблении неодушевленного предмета — одушевленному („улыбка лазури“) и даже одушевленного предмета — неодушевленному („угасал Наполеон“), то как будет обстоять дело в тех случаях, когда неодушевленное уподобляется неодушевленному же?

Море чуть мерцает под луною
Зеркалом глубоким и холодным.

Есть ли в таких случаях оживотворение? — торжествующе спрашивает Марти, опровергая понимание Эльстером „эстетической апперцепции“, как оживотворения [1]). Но всякий непредубежденный читатель ответит: есть. Откуда же оно могло взяться? Здесь мы касаемся самого к о р н я проблемы. Поэту вовсе нет необходимости брать непременно „живое“, чтобы путем уподобления вдохнуть его жизнь в „неживое“: ибо он там изначала н а х о д и т ее. Мир для поэта — царство жизни: только поэтому и с о и з м е р и м ы в нем „конь“ и „волна“, „Наполеон“ и „огонь“. Всеоб'емлющее tertium comparationis поэзии — жизнь. Но оговоримся: это — жизнь того особого, „поэтического“ мира, где внутреннее неотсечено от внешнего, суб'ективное от об'ективного. Где чувственное — сверхчувственно. И весь смысл поэтической метафоры не в том, что она что-то „об'ясняет“ или „украшает“ („угасал Наполеон“ — хорошо об'яснение или украшение!), а в том, что она пересекает явления, положенные

момент „соощущения“, равно как и „реактивные чувства“, отделимые от них лишь во внеэстетической абстракции и несомненно входящие в состав поэтического образа, как элемент его окраски мы со — страдаем Кочубею, как и сам Пушкин.

[1]) Ernst Elster Principien der Literaturwissenschaft. I Band. 1897. S. 362—363. Anton Marty. Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie». I B. 1908, S. 374—5, 653—5.

в „прозаическом“ мире раздельно и неподвижно, приводит их в движение, „ins Fliessen“ — и тем переводит „взор“ читателя из того мира, где „этого“ нет и быть не может — к тому, где „это“ есть: т.-е. от чувственного созерцания — к созерцанию чувственно-сверхчувственному. Это чувственно-сверхчувственное созерцание, как таковое, неотделимо от поэтического оживотворения. Самая форма этого созерцания, сливающая внешнее с внутренним, об'ективное с суб'ективным, уже предполагает собой раскрытие жизни в созерцаемом предмете; оно — орган этого раскрытия. Специфическая „наглядность“ поэтического образа не подсказывается оживотворением, как думает Мейер: она едина с ним. Наглядность и есть здесь оживотворение. Поэтическое созерцание есть созерцание жизни.

Иллюстрацией сказанного может служить эстетическое воздействие метафорических эпитетов, налагающих восприятие одного порядка на восприятие другого порядка. В них можно подметить очень ясно, как самое это наложение приводит фантазию в движение, вызывающее чувственно-сверхчувственное, т.-е. проще говоря, поэтическое впечатление (здесь мы касаемся лишь „как“, а не „что“ образа — т.-е. оставляем в стороне проблему его обосновывающего и в нем раскрытого содержания). В результате — несомненное, хотя — с обычной точки зрения — парадоксальное „оживотворение“. Например: „Огромное безмолвие“ (Флобер), „золотой крик трубы“ (Роденбах). Ср. у Пушкина:

Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы.

Каждое такое неожиданное пересечение — „огромность“ безмолвия, „золото“ трубного звука — сразу и незаметно переводит „внешнее“ на язык „внутреннего“, точнее — сливает внутреннее с внешним в единстве чувственно-сверхчувственного созерцания; это разительно в таких словах, как „мрачный“, „светлый“, „ясный“, „глубокий“. Ср.

Appellés aux accents de l'airain lent et sombre (Шенье).

Это же об'ясняет эстетическую действенность „синтетических“ обозначений, соединяющих то, что в обычном мышлении раздельно, или, так сказать, удваивающих отдельное содержание, а также обозначений „аналитических“, разделяющих

соединенное (часть вместо целого, эндиадис). Примеры первых: „Ты рукою узкой, белой, странной факел-кубок в руки мне дала“ (А. Блок); сюда же относятся неологизмы, подчеркивающие синтетизм восприятия: „звездолучие“, „снегопад“, „белоструи“ (А. Белый). Пример вторых: „лоболобый“ (А. Белый). Примеры третьего: лермонтовское „Белеет парус одинокий“ (часть вместо целого), „La lune rose et grise“ Верлэна (эндиадис).

Читатель заметил, что мы уже вышли за пределы метафоры. Но нам и незачем было оставаться в ее пределах. Каждое слово поэта — орган чувственно-сверхчувственного созерцания, раскрывающего становление жизни „поэтического“ мира. Этот орган и есть — образ. Здесь вовсе не необходима именно метафора, вообще троп, даже эпитет. Здесь необходимо только одно: поэзия.

Тиха украинская ночь
Прозрачно небо. Звезды блещут.

На три образа — два эпитета. Но перед нами — мир поэзии.

5

Исходную точку для ближайшего определения этого мира можно взять в статье Веселовского: „Из истории эпитета“. Веселовский указывает на синкретические эпитеты древних времен (ясное солнце — ясный, т.-е. стремительный, сокол ср. греческое γελαω — смеяться, связанное с корнем gal — быть светлым), отражающие „первобытную слитность“ восприятия и недостаточно четкое разграничение древним сознанием внешнего и внутреннего, чувственного и нечувственного. От них он отличает позднейшие эпитеты — тропы, предполагающие „параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнения“, а вместе с тем — сознательное разграничение внешнего от внутреннего и „искание соответствий между ними“. Результат — такие эпитеты, как „зеленый шум“, „heller Ton“ „Un bruit obscur, farouche, fait avec des ténèbres“ (Гюго).

Нетрудно заметить, однако, что метафорический эпитет Веселовского сам по себе ничем не отличается от эпитета синкретического. Возьмем такие обозначения, как „зеленый шум“ или „heller Ton“. Если бы не то обстоятельство, что они возникли „уже на почве языка“, мы решительно не знали бы, куда

их отнести: — к метафорическим или синкретическим? Но и зная это, Веселовский колеблется, к какой категории отнести, например, vastum silentium Тацита. Как решить, что̀ здесь: „первобытная слитность“ или „искание соответствий“? „Дело не легкое“, признается он [1]).

Более, чем нелегкое: невозможное. Мы видели: никакого „искания соответствия“, „логического вывода уравнения“ между чувственным и нечувственным, внешним и внутренним, об'ективным и суб'ективным в поэтическом образе найти невозможно, ибо предпосылка поэтического чувственно-сверхчувственного созерцания — снятие этой противоположности. „Огромное безмолвие“, „золотой крик трубы“ — определения, поэтически столь же простые и неразложимые, как „голубое небо“ или „глубокое море“. „Искать соответствий“ поэту нечего, ибо действительность образа сама себе соответствует, а другой действительности поэтическое созерцание, как таковое, не знает. „Первобытная слитность“, которая представляется Веселовскому лежащей за гранью тысячелетий, вновь принимает нас в свое лоно в каждом поэтическом произведении, „полонит и опутывает нас более прежнего“, по его собственному признанию. Это значит, что тот древний мир, данный древнему человеку в „первобытной слитности“ чувственного и нечувственного, внешнего и внутреннего, об'ективного и суб'ективного, и доныне открыт нам; только мы называем его—миром поэзии. Образ есть миф.

Это слово, как молния, освещает весь путь, нами пройденный. Мир мифа — вот то текучее царство жизни, которое вскрывает нам поэт. Поэзия видит мир sub specie vivi, указывает нам Мейер. Но это и значит: sub specie mythi. „Соощущение“ Мейера — прокол в миф. То, что мы сказали о поэтическом созерцании, можно было бы целиком приложить к созерцанию мифотворческому: достаточно было бы всюду заменить слова: „образ“, „поэзия“, „поэтический“ — словами: „миф“, „мифотворчество“, „мифотворческий“. Наивность, непосредственность поэзии есть бездонная наивность мифа. Когда Пушкин пишет:

Пылай, огонь, в моей пустынной келье,
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук

[1]) А-др. Н. Веселовский. Собр. сочин. Том I Стр. 62—83.

— в непосредственной простоте и „бездумности“ этого обращения вспыхивает сокрытое пламя мифа.

Психологический параллелизм Веселовского (дерево хилится — девушка кланяется) правильнее было бы назвать мифологическим параллелизмом. Он приводит двустишие Фофанова:

Облака плывут, как думы,
Думы мчатся облаками,

и замечает: „Это почти антропоморфизм Голубиной книги: наши помыслы от облац небесных“. У Эшенбаха указывает он, „образ, напоминающий мифическую птицу-молнию, сносящую небесный огонь“, — и добавляет: „Недостает лишь момента верования“ (это же разграничивает поэзию от мифологии в глазах Потебни). Почему, однако, недостает? вера налицо. Точнее, отсутствие сомнения в том: так это или не так? „есть“ ли такая птица или ее „нет“? Конечно, „есть“, раз я ее „вижу“. Только — в мире поэтическом, открытом чувственно-сверхчувственному созерцанию, а не чувственному глазу. Там — глубина „абсолютной наивности“: чего — мифа? поэзии? Исследования Вундта и Леви-Брюля уничтожили бездну между этими двумя вопросами [1]).

Оттеним здесь другое. Мысль о том, что поэзия (вообще искусство) есть продолжение древнего мифотворчества, выдвинута еще Шеллингом. Но доныне она оставалась изолированной от конкретных задач поэтики в самодовлеющем и неподвижном уединении догматической концепции, умозрением глубокомысленным, но бесплодным. Пора свести ее с метафизических небес на землю конкретного научного использования.

К мифу приложимо гетевское: Das Was bedenke, mehr bedenke Wie. Не то важно, что именно видел древний человек в окружающем его мире — важно то, как он видел. И это „как“

[1]) Мы разумеем опровержение истолкования мифа, как „об'яснения“ действительности, указания на характеризующую миф „абсолютную наивность“ и „дологичность“, на конституирующие мифотворческую действительность Zauberkausalitat и „закон сопричастия“ и т. п См. Wilhelm Wundt: „Mythus und Religion“ (в „Volkerpsychologie“); Lévy-Bruhl: „Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures“, 1910. Рамки настоящей статьи не дают нам возможности остановиться на тех выводах, которые позволяют перекинуть мост от этих явлений к явлениям поэтического сознания. Постольку сближение поэзии с мифом выдвигается нами здесь более в порядке рабочей гипотезы или — если угодно — антиципации.

открывает нам существо поэтического образа. Мы не отожествляем механически древнего мифотворчества и последующей поэзии — мы только сближаем их: и тогда в зеркале поэзии мы узнаем — миф, в вышецитированном письме Флобера — памятник древнейших состояний сознания, когда небо еще не отделилось от земли, дух еще не вышел из природы. Попытка символизма (Вячеслав Иванов) выделить в особую категорию символический образ в восхождении его к мифу — принесла больше вреда, чем пользы. В поэзии есть только миф. Мы лишь не замечаем этого, так как привыкли — со школьной скамьи — мгновенно и бессознательно переводить миф в символ, а символ истолковывать, как аллегорию. Но неужели не всякому ясно — кто только захочет увидеть это — что лермонтовский „Ангел" или „Сказка для детей" — настоящие, пульсирующие горячей кровью жизни, мифы. Что говорить уже о ночных песнях Тютчева о „Вороне" Эдгара По, о „Симфониях" и „Котике Летаеве" А. Белого, о „Фаусте" Гете и „Медном Всаднике" Пушкина о взрывах мифа у Виктора Гюго и Верхарна, Ибсена и Шекспира. Но только тот правильно поймет смысл нами сказанного, кто сумеет свести миф с неба на землю „буден поэзии" кто узнает его в реализме Толстого и натурализме Золя — как в облаках неба, струях дождя и земных ключах и потоках сгущается, струится, кипит и переливается одна и та же вода. Учение об образе, как мифе, — не метафизическое завершение поэтики, а ее конкретно-научное основание. Только на этом основании возможно начать строить конкретную, органическую, не абстрактно-формальную систему поэтики — от учения о тематики и композиции до ритмики и эвфонии.

Одно — заключительное—замечание. Последняя—еще неразрешенная нами — часть антиномии в определении поэтического образа указывает, как один признак образа, общность, как другой признак — индивидуальность. Образ не замкнут в ограниченности единичного предмета. Камень лежит только на одном месте—улыбку Анны Карениной можем мы встретить на улице (ср. у Брюсова: „тютчевский" день). А с другой стороны, Каренина— одна, конкретно-неповторима, единственна. Выход из антиномии: созерцательная конкретность мифологического мышления, для которого идеально — общее еще не высвободилось из родового, родного лона реального явления, уже „наклоняющегося" в „инди-

видуальное“, — еще недробимо живет внутри единичностей, „собирая“ их в себя. Образ — праобраз. Деметру чтили в прорастающем из земли хлебном колосе. В сотнях мест зажигались ночью факелы над могилой вечно юного ежегодно воскресающего Аттиса. Здесь—живое ядро того, что потом абстрактно вырисовалось как „идея“.

Миф умер. Но поэзия жива. „Моя бедная Бовари плачет в двадцати деревнях Франции“, писал Флобер.

Р. О. ШОР

„ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД" НА ЗАПАДЕ

ШКОЛА ЗЕЙФЕРТА И „РЕТОРИЧЕСКОЕ" НАПРАВЛЕНИЕ

В то время как у нас и поныне (несмотря на почтенную академическую традицию, выразившуюся в трудах А. Веселовского, Корша и др.) написание статейки об эпитетах Тютчева или лексике Некрасова квалифицируется — одними, как ниспровержение установленных наукою догматов, другими, как потрясающее мир открытие новых научных путей, — на Западе изучение формы художественного произведения является с давних пор достоянием науки о литературе.

Старая традиция классической филологии, со времени первого (Каролингского) Возрождения не прерывавшаяся на протяжении тысячелетия, давала вновь нарождающимся национальным филологиям и историям литературы возможность переносить на новый материал уже готовые методы анализа стиля и метра, готовые категории и термины. Попытки XIX века построить изучение художественной формы в целом или отдельных ее элементов на основе естественных наук[1]) или на основе психо-

[1]) Преимущественно в области метрики — помимо теорий происхождения ритма (литература дана у Minor. Neuhochdeutsche Metrik 1902), ср., напр., мало убедительный опыт приложения к метрике фонометрических методов экспериментальной фонетики — Landry. La theorie du rythme et le rythme du français declam· 1911; более удачные по результатам, но все же крайне субъективные построения метрики на акустически-артикуляционной базе у школы Sievers'а — Sievers. Metrische Studien I (A. S. G. W. 1901 B. 21); Rythmisch-melodische Studien 1912; Saran. Der Rythmus des franzosischen Verses 1904; Deutsche Verslehre 1901, и пр.; близкую сюда по методам работу — Grammont. Petit traité de versification française 1905. Приведением к абсурду подобных попыток является так называемый „моторный" метод, выдвигаемый за последние десять лет Sievers'ом и Saran'ом на основе положений Rutz'а (Sprache, Gesang und Korperhaltung 1911) — приложение этого метода на конкретном матерьяле — ср., напр., у Saran'а. Das Hildebrandslied 1915

логии[1]) — опираются на эту же формальную терминологию, или молчаливо подразумевая ее в своих построениях, или подводя под уже данные категории то или иное об'яснение. Такие работы, как стилистика Рих. Мейера (R. Meyer. Deutsche Stilistik) или поэтика Лэмана (Rudolf Lehmann. Poetik) — в сущности, руководства для преподавателей средней школы и студентов — дают представление о тонкости и точности этой унаследованной от античных риторов терминологии, рядом с которой вызывают искреннее недоумение кустарные попытки некоторых из наших формалистов — „своими средствиями" открыть уже тысячи две лет открытые Америки „колец" и „стыков".

Благодаря существованию этих готовых схем, разработка конкретного материала не представляет особой трудности; и неудивительно поэтому, что изучение вопросов стиля и метрики на материале того или иного художественного произведения является одной из излюбленных тем для работы начинающих немецких ученых—т. наз. „докторских диссертаций", заполняющих потом страницы многочисленных историко-литературных журналов[2]).

Нет, кажется, ни одной области, где подобных работ не приходилось бы считать десятками, при чем первые из них часто восходят далеко к началу прошлого века. Так, напр., по вопросу о стиле германской аллитерационной поэзии — вопросу достаточно узкому — можно указать, в качестве основных —

[1]) Преимущественно в области стилистики и поэтики — частные выводы из психологической эстетики — ср, напр., Elster. Stilistik (II. B. „Prinzipien der Literaturgeschichte"). Популяризацию положений психологической поэтики дает книжка Мюллер-Фрейенфельза (русский перевод — „Поэтика" Харьков, 1923). В области метрики — ср. статьи Marbe и его учеников — Kullmann'a, Beer'a Lipsky — о применении экспериментальной психологии к учению ритма стихов и прозы в Zeitschrift fur Psychologie — далее, попытку применения в метрике понятие „сигнала" (temps marqué) — у Verrier. Essai sur les principes de la metrique anglaise. В области конкретного анализа литературных произведений это направление представлено, напр., школой Litzmann'a.

[2]) Изучению формы уделяют особенно много места из журналов „Euphorion", из серий „Palaestra"; но не мало статей по частным вопросам можно найти и в любом филологическом журнале, вплоть до лингвистических „Beitrage zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", основанных Paul'ем и Braune Почти сплошь работами этого типа заняты страницы журналов по классической филологии — Hermes, Glotta и т. д.

работы Heinzel'я, Kahle, Neckel'я, Kögel'я, R. Meyer'a, R. Meissner'a, Pachaly, Paetzel'я, Heusler'a, L. Wolff'a — из которых первая вышла добрых пятьдесят лет тому назад. Более чем полувековую давность насчитывают первые работы, посвященные стилю Вольфрама фон Эшенбаха [1]). Работа по стилю и метрике Отфрида, по композиции Нибелунгов начинается с 20-х гг. прошлого века, тогда как у нас оригинальнейший мастер стиля — протоп. Аввакум — только в 1923 году дождался стилистического анализа [2]).

Невозможно загромождать страницы настоящей короткой статьи бесконечным библиографическим списком всего сделанного в области изучения стиля, метра, строфики, аллитерации, рифмы отдельных поэтических произведений. Следует отметить одно: не только по отношению к памятникам литературы в собственном смысле, но и по отношению к таким продуктам устного творчества, как народная сказка, все более осознается необходимость изучения художественных форм. В то время, как в огромном труде Bolte und Polivka [3]), подводятся итоги более чем столетней работе по сравнительному изучению и классификации сюжетов и мотивов, известный исследователь сказок von der Leyen [4]) пишет: „Упрек, который ставили до сих пор исследованию сказок, не лишен основания: оно, действительно, слишком односторонне направляло свое внимание на сравнение и исследование сказочных мотивов. Теперь и исследование сказок признает важное значение за теми проблемами, которые занимают частную филологию — за проблемами изложения, композиции, характеристики, стиля и формы".

Это изучение формы художественного произведения само по себе не связано с определенным эстетическим воззрением,

---

[1]) Напр., работа Jaenicke—De usu dicendi Wolframi de Eschenbach 1860, Forster'a. 1874 г., Kant'a 1874 г., Starck'a 1879 г. и д.

[2]) Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем „Жития протопопа Аввакума" — в „Русская Речь". Сборники статей под редакцией Л. В Щербы. I. 1923" Об отсутствии предшественников автор говорит на стр. 207.— „Между тем, житие прот. Аввакума еще не нашло своего исследователя".

[3]) Bolte und Polivka. Anmerkungen zu den Haus-und Kindermarchen der Bruder Grimm.

[4]) Von der Leyen—Marchen und Spielmannsdichtung (Germanisch-Romanische Monatsschrift 1922.)

с определенной теорией поэзии, — как в работах наших новейших формалистов — с „поэтической диалектологией", футуризмом и заумью Работы этого типа считаются вообще необходимыми пролегомена для всякого синтезирующего построения — при филологических реконструкциях и критике текста, при изучении литературных влияний, при установлении культурно-исторических и социологических основ возникновения того или иного жанра, при психологической интерпретации [1]).

Такие работы, как „Kulturproblem des Minnesanges" Wechssler'a, такие реконструкции, как „Tristan and Isolt" G. Schoepperle [2]), возможны лишь после многочисленных подготовительных анализов чисто формального характера. И обратно: чисто формальные анализы, как работы Meyer'a [3]) по средне-латинской метрике, как изучение композиции Roman du Tristan у Bédier [4]), как анализ топики и стиля пасторелы у Faral'я [5]), зачастую открывают новые возможности, новые пути для истории литературы.

---

[1]) Психологический анализ элементарных образов, из которых слагается иконика поэта (данный, напр., у Steinert'a — Das Farbenempfinden L. Tiecks'y Schaeffer'a — Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in Hoffmann's literarischen Schaffen", Groos'a и др.), предполагает предварительный анализ стиля и лексики (в особенности, эпитета) рассматриваемых произведений. Точно также исследования „чувства природы" (представленные, напр., в работах Biese, Schultze, Pache, Strich'a) включают в себя весьма ценный анализ „символики природы" у романтиков.

[2]) Путем анализа композиции и мотивировки сохранившихся версий „романа о Тристане" Schoepperle удается доказать, что версия Эйльгарта фон Оберге и есть искомый прототип романа; все отклонения версии Томаса-Готфрида легко об'ясняются, как переработка того же сюжета в соответствии с поэтикой придворного эпоса, не допускавшей введения известных мотивов и мотивировок.

[3]) В работах „Uber die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie" 1884, „Anfang und Ursprund der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung" 1885, W. Meyer устанавливает новый взгляд на характер ритмического стиха.

[4]) Путем анализа композиции „Roman du Tristan" Bédier (предисловие к изданию текста Thomas 1902) выясняет единство поэтического замысла и тем решительно опровергает попытку применения к этому роману теории циклизации песен (Liedertheorie).

[5]) В статье „La pastourelle" (Romania 79) Faral путем формального анализа (в особенности, топики пасторелы) доказывает аристократический и ученый характер этого жанра, разрушая старую теорию (Jeanroy, G. Paris) о происхождении его из народной лирики — весенней обрядовой песни.

Необходимо, однако, оговориться. Правда, античная традиция, устанавливая методы изучения художественного произведения, как такового, устраняет возможность злополучного смешения стилистики с лингвистикой, которое является у наших формалистов результатом невнимания к эстетическому моменту в структуре художественного слова и наивного ипостазирования понятий „значения" и „выражения". Правда, античная традиция препятствует, с другой стороны, столь ходкой у нас подмене истории литературы — историей общественной мысли, печальным памятником которой являются увесистые томы „Истории русской литературы XIX века" [1]). Чтобы найти в Германии аналогичные попытки — придется, пожалуй, обратиться к половине прошлого века — к эскизам Гейне или труду Гервинуса.

Но там, где прерывается классическая традиция, в работе западных исследователей начинает чувствоваться известная неуверенность: особенно ясно это сказывается в том вопросе, на который в настоящий момент обращено особое вниманио исследователей литературы — в вопросе о композиции лирических и эпических жанров.

Действительно: в то время, как изучение композиции драматических произведений, находящее себе опору в той же античной традиции, породило богатую литературу,—по вопросу о композиции романа, новеллы, лирики (поскольку для последней она не совпадает с прекрасно разработанной строфикой) мы находим на протяжении прошлого века преимущественно разрозненные замечания самих поэтов — в особенности, романтиков, пересматривавших теорию поэзии [2]), Анализ композиции проводится — в работах конца прошлого века — или там, где приходится согласовать несколько версий одного и того же

[1]) Под ред. Овсянико-Куликовского, изд. т-ства „Мир"

[2]) Напр., замечания Новалиса о романе, Тика о новелле, Гофмана о технике вставной новеллы и сюжетосложении романтической „сказки действительности" (Wirklichkeitsmarchen). Замечания Гете о новелле и сказке ограничиваются проблемами мотивировки. Любопытно, что в требовании Тика от новеллы „поворота повествования, момента, с которого она неожиданно изменяет направление в обратную сторону", предвосхищено положение современных теоретиков, об антитетическом строении новеллы (ср., напр., Herrigel, Novelle und Roman. 1914), недавно „открытое" и одним из наших формалистов.

текста в целях филологической реконструкции — при чем здесь часто не различается сюжет, композиция, мотивировка [1]) — или там, где этот элемент формы играет очевидную роль в архитектонике произведения — в обрамленных сборниках новелл [2]). При отсутствии этих условий, мы часто находим путаницу и неясность в терминах — так, напр., Nadler в своей блестящей работе о лирике Эйхендорфа, устанавливая формы композиции лирических стихотворений, называет их формами „внутреннего лирического ритма“ [3]). Характерно, что и Dibelius, по существу, не вводит понятия композиции в предлагаемую им схему анализа формы романа [4]).

Между тем, больше всего в композиции — этой внутренней форме эстетического слова — заключается его differentia specifica. И поэтому неудивительно, что установление твердой

---

[1]) В качестве примеров здесь пришлось бы ссылаться не на отдельные труды, а на целую литературу определенного вопроса. Ср., напр , литературу по Нибелунгам — в частности спор о рецензиях A, B и C. Или литературу по Гомеровскому вопросу, — где опять-таки в настоящее время теория циклизации (имеющая за собой вековую давность) опровергается на основании анализа композиции (ср., напр. Rothe — Die Ilias als Dichtung, 1910).

[2]) Ср., напр , небольшое исследование Goldstein'a „Technik der Rahmenerzahlung“. Автор строит свой анализ по следующему плану. a) анализ обрамления (основной конструктивный мотив обрамления, характеристика рассказчиков диалог в обрамлении, теоретический и критический элемент); b) анализ вставок (изложение (Vortrag), композиция и ее согласованность с фикцией устного рассказа, жанр); c) анализ целого (связь вставок друг с другом, расположение вставок, связь их с рамой). Далее, автор отмечает исторически засвидетельствованные типа обрамления — восточные с мотивировкой дидактической (Disciplina clericalis) и новеллистической („Тысяча и одна ночь“), с архитектоникой типа $A > \begin{cases} B \\ C \\ D \end{cases}$ и типа $A > B > C > D$; западные — с мотивировкой беседой (Декамерон) и с выделением одной новеллы, обрамленной 1) вступлением к Ich — Erzahlung, 2) временной перестановкой, при которой ὕστερον обрамляет πρότερον 3) заглавием и пр.

[3]) Nadler—Eichendorff's Lyrik.

[4]) Предлагаемый Дибелиусом (Englische Romankunst) план анализа различает следующие пять основных компонентов I. Основной план романа, конструктивные мотивы, мотивы действия; II. Распределение ролей, характеры действующих лиц, приемы характеристики, описание наружности; III Ведение действия (Fuhrung der Handlung); IV. Изложение (Vortrag); V. Концепция (Auffassung) сатира и дидактика, пафос, трагика, комика и юмор (комика ситуаций, комика характеров, суб'ективная комика), чувство природы.

терминологии в изучении композиции связано со школой Seuffert'a [1]), примыкающей к воззрению на науку о литературе (Litteraturwissenschaft) как отрасль искусствоведения (Kunstwissenschaftslehre) [2]), и, в особенности, с ее крайним „реторическим" направлением, представленным работами O. Schissel v. Fleschenberg'a.

Уже в первой своей научной работе —„Novellenkomposition in E. Th. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels. Ein prinzipieller Versuch 1910"—Fleschenberg устанавливает методы анализа композиции и вводит необходимые термины.

Под композицией, по мнению Флешенберга, следует понимать адэкватное оформление темы, т.-е. материального (Stoff) и идейного (Problem) содержания произведения. „Адэкватен" теме тот поэтический жанр, в пределах которого — пределах, данных определяющими жанр эстетическими нормами — она находит оформление. При этом различия отдельных поэтических жанров являются достаточно сильными, чтобы оказывать решительное влияние на художественное распределение материала.

„Как группировка содержания согласно эстетическим нормам поэтического жанра, композиция темы противостоит ее логическому развитию и разделению, ее диспозиции [3]). Эстетический идеал, которого стремится достичь композиция, — это гармония внутренней формы, находящейся в каузальной зависимости от избранного поэтического жанра. В качестве при-

---

[1]) В первых работах Seuffert'a (ср., напр., в Vierteljahrschrift fur Litteraturgeschichte V) изучение композиции еще не является самоцелью, но служит пособием для биографических реконструкций; так, установление двух любовных фабул в „Heimkehr" Гейне ведет к раскрытию второй любви поэта к Терезе, младшей сестре Молли Гейне Иначе — в более поздних статьях — напр., в „Beobachtungen uber dichterische Komposition" (Germ.-Rom. Monatsschrift I), — здесь отстаивается самодовлеющее значение анализа композиции и намечаются основные понятия, необходимые для этого анализа.

[2]) С этой точкой зрения, на которой стоят большинство из названных выше литературоведов — Lehmann, R. Meyer, Dibelius и др., русский читатель может ознакомиться по статье известного знатока романтики — Вальцеля „Проблема формы в поэзии" (русск. пер. под ред. Жирмунского. Academia, 1923).

[3]) Позднее, в „Rhetorische Forschungen" автор расширяет понятие диспозиции, включая в него канонизированную композицию, ставшую обязательной для определенного жанра, его признаком.

меров подобной внутренней формы можно назвать: симметрию построения, концентрическое строение, аналитическое строение".

„В первом случае вес и противовес равномерно распределяются в двух частях изложения; положительные и отрицательные лица, противопоставленные друг другу, соответствуют по числу и характеру; предсказаниям и намекам части А должны отвечать события части Б и т. п. В симметрическом строении господствует художественный принцип контраста (resp. параллели).— Оба различные формы того же явления. Различие заключается в тожестве или нетожестве отношения нескольких лиц или фактов к тому же комплексу качеств или фактов. При каузальном отношении, напр., будет

$$\begin{array}{ll} \text{параллель} & \begin{array}{r} A > x \\ B > x \\ \hline A \parallel B \end{array} \end{array} \qquad \begin{array}{ll} \text{контраст} & \begin{array}{r} A > x \\ B < x \\ \hline A <> B \end{array} \end{array}$$ [1])

В основе концентрического и аналитического строения лежит художественное стремление к нарастанию (gradatio), только в одном случае высшая точка приходится в середине, в другом — в конце произведения. Термин „аналитический" заимствован автором у Ewald'a (Die deutsche Novelle im ersten Drittel des XIX. J. 1907). Ошибкой было бы противопоставлять его понятию „синтетического". Термин этот обозначает лишь то, что поэт только в конце своего произведения дает развязку поставленной в произведении проблемы, ее разрешение (Entspannung), путем рассказа действующих лиц, сообщения документов и тому подобных технических возможностей. При этой ретардирующей форме композиция материала особенно сильно отличается от его диспозиции".

„Композиция является самоцелью... Все формальные средства, все способы достичь предположенной композиции, явля-

[1]) Так, анализируя композицию первого основного эпизода романа Гофмана (при чем автор, наряду с восстановлением сценария, анализом мотивировки (предвосхищение, символизация и т. д.) применяет и метод Зейферта по анализу композиции путем группировки действующих лиц), Флешенберг устанавливает — при кажущемся хиазме центральных моментов — симметрию обеих частей.

ются техническими[1]). Если, напр., Ксенофонт Эфесский применяет в своих Эфесских историях „ночь любви" для сигнализирования (signalement) высших моментов романа, то изложение заключающих в себе эти моменты частей повествования в форме ночного диалога влюбленных — технично, тогда как разделы, выступающие благодаря этой форме (ночи любви) — композиционны. К технике относятся, далее, изложение события в письме или через вестника, характер введения действующих лиц и т. п."...

„Технические моменты, однако, могут переходить в композицию, когда они становятся мотивами содержания (Jnhaltsmotive)[2]). Мотив содержания относится к теме так же, как техника к композиции. Согласно с Зейфертом, автор определяет тему, как основное содержание (Wesensinhalt) произведения, включающее в себя как материал (Stoff), так и концепцию (Auffassung), выявление (Darstellung) которого является самоцелью. Мотивы содержания суть средства для выявления самой темы (не для достижения ее внутренней формы), поскольку они принадлежат к материалу. Мотив может быть, тем самым — вещью, событием, фигурой в произведении"...

Для мотива в его расширенном значении, которое он имеет в пластике и музыке, автор вводит термин „симптом" (Symptom). Этот термин обозначает элементы формы и содер-

---

[1]) Так, композиционные разделы повествования в „Elixiere des Teufels" в целом и в первом его эпизоде технически отмечаются различно — в первом случае нарушением единства места, во втором — нарушением единства времени. Нарушение единства места достигается введением фикции путешествия. „Форма романа путешествия (Reiseroman)", говорит автор на стр. 10, „имела для Гофмана прежде всего техническую цель — сделать фигуру героя центром свободно связанных друг с другом сцен и новелл, установленных (eingestellt) только на Медарда"... Фикция путешествия образует, таким образом, раму, которая внешне сдерживает множество отдельных эпизодов и вставных рассказов, на которые иначе распалось бы произведение... Это ее техническое значение находит себе выражение в том, что вполне точное разделение действующих лиц романа на второстепенные и главные возможно уже по их зависимости от обрамления путешествием. С другой стороны, подобный параллелизм чередования сцен и лиц заставляет фикцию путешествия служить разлагающей технике повествования"..

[2]) Так, фикция путешествия становится мотивом содержания в романе Гофмана, поскольку она используется основной идеей романа, символизируя внутренние изменения героя.

жания без связи с их отношением к композиции и технике. В качестве типических примеров можно назвать нападения пиратов, кораблекрушения, испытания верности, письма и т. п. в греческом романе [1]). Задачей симптоматики было бы возможно более полное инвентаризирование подобных элементов содержания и формы, с указанием (поскольку это возможно) их композиционной и технической функции в пределах данного произведения.

Вряд ли приходится сомневаться, таким образом, что в области практики формального анализа западная наука в совершенстве располагает всеми теми методами и приемами, на „открытие" которых притязают некоторые представители нашего формализма — в частности, аппаратом для анализа композиции (где особенно ценным представляется различие композиции и техники). Для систематики стилистических форм твердую опору дает уже античная традиция, связь с которой вполне осознана западными исследователями. Так, например, в несколько устарелой, но не утратившей своей ценности большой сводке Gerber'a „Die Sprache als Kunst" нет, кажется ни одной фигуры, которая не восходила бы к Квинтиллиану. Несомненно, и нашим „формалистам" необходимо будет приобщиться к той же традиции, связь с которой существовала в русской науке и литературной критике нач. XIX века, — необходимо будет преодолеть разрыв, начатый философской и завершенный публицистической критикой середины прошлого века [2]).

По большей части, как мы видели, анализ художественной формы в западной науке о литературе носит характер подготовительного исследования для дальнейших синтетических построений. Наряду с этим мы встречаем, однако, и представителей собственно формалистического направления. Западный „формализм" в области литературоведения представляет собой перенесение на новый материал ряда положений, частью полученных путем анализа

[1]) Симптомами в „Elixiere des Teufels" являются, например, роковой нож, роковая ряса, роковая картина, — которые входят вообще в симптоматику романа ужасов и монастырского романа.

[2]) Как и поступают основоположники русского искусствоведения — символисты.

основных эстетических понятий, частью выработанных на материале несловесных искусств, и об'единенных в системе новой дисциплины — искусствоведения (Kunstwissenschaft). Рассмотрение основополагающих здесь работ Вельфлина выходит за пределы предлагаемой статьи, так как они оперируют преимущественно с материалом несловесных искусств.

Предполагая посвятить ряд дальнейших очерков представителям синтетических направлений в западно-европейском литературоведении, мы остановимся здесь только на теоретическом обосновании более крайнего „реторического" направления в немецкой науке о литературе.

В 1912 г., приступая вместе с Jos. Glonar'ом к изданию „Rhetorische Forschungen", Флешенберг предпосылает конкретному анализу — „Novellenkränze Lukians" и „Die griechische Novelle" — теоретическое предисловие, которое может быть названо манифестом немецких „риторов".

Воскрешая понятия „реторики", как словесного искусства с исключительной установкой на формальные достижения, авторы предисловия определяют задачи своего исследования, как „искусствоведческое описание" (kunstwissenschaftliche Beschreibung) реторики, „тем самым исключая как оценку реторических произведений согласно эстетическим принципам в духе синкретизма красоты и искусства спекулятивной эстетики, так и анализ эстетического наслаждения и художественного творчества в духе психологической эстетики"... „Задачей издания является, таким образом, анализ реторических художественных средств и их применения — 1) в отдельном случае, 2) в пределах реторического жанра и 3) во всей области реторического искусства. На основании этих трех возможностей применения можно, по мнению авторов, определить значение отдельных реторических „художественных средств" (Kunstmittel). Выше всего стоит архитектоника реторического произведения:

1) Композиция реторического произведения претворяет естественную последовательность его частей в художественную единовременность. Ибо только в кажущемся сосуществовании частей реторического произведения заложена возможность внутренней формы последнего. Следовательно, она состоит в отношении отдельных частей материала (des Stoffes)

друг к другу. Сам по себе материал лишен значения для композиции. Он служит лишь физическим субстратом, носителем выявляемого софистом в его произведении архитектонического принципа, как нарастание, концентричность, варьяция, симметрия, параллелизм, контраст, поскольку внешняя восприемлемость является необходимым условием для всякого художественного произведения. Но не только по причине своего господства над строением всего художественного произведения, но и вследствие своей наибольшей индивидуальности, композиция является самым важным из реторических художественных средств. В каждом единичном случае она бывает отличной — вплоть до заложенного в ее основе абстрактного композиционного принципа. Но ведь художественное задание и заключается именно в оформлении абстрактного принципа, не в его установлении. Менее значительные софисты часто совсем отказываются от композиции; она отсутствует также в большей части реторических произведений, не преследующих исключительно художественные цели".

„2. Подобные произведения являют только диспозицию, т.-е. логическое расчленение. В тех случаях, где на-лицо композиция, диспозиция оказывается ей подчиненной. В то время, как композиция оказывается индивидуально различной, диспозиция являет жанровые отклонения, т.-е. диспозиционное строение отмечает целый реторический жанр, не одно произведение. Так, обычная четырехчленная схема — Προοίμιον, διήγησις, ἀπόδειξις, ἐπίλογος свойственна всякому δικανικὸς λόγος, т.-е. судебной речи вообще. Художественное достижение в области диспозиции следует видеть в приспособлении индивидуального случая в схему жанра, т.-е. во внутреннюю форму — символ высшего порядка, к которому логически принадлежит пример".

„3. На границе жанрового и родового применения стоит топика. Есть топы, свойственные известным жанрам [28]) —

[28]) Так, в сигнализацию (Signalement) античной (Лукиан, Апулей, Петроний) новеллы входят — аутопсия и ссылка на свидетелей, хронологическая и топографическая фиксация, εἰνονισμος действующих лиц, описание их дальнейших судеб, клятвы, ссылки на чужой авторитет и документы (ὑπομνήματα) – все – приемы, создающие фикцию действительности и являющиеся литературной сигнатурой вымышленного рассказа — πλάσμα, – определяемого Секстом Эмпириком, как πραγματων μή γενομένων, ὁμοίως δε τοῖς γενομένοις λεγομένων ἔκθεσις.

напр., упоминание Афин в λαλία, — есть топы, встречающиеся безразлично. Во всяком случае, топы необходимо рассматривать, привлекая их техническое значение для структуры".

„4. И стиль, в котором необходимо различать формы изложения и формы выражения (Darstellungsform и Ausdrucksform)— может способствовать характеристике жанра. Диалогическая и монологическая (ἠδοποιία) или повествовательная (διήγησις) форма изложения создает жанровые отличия; напротив, σχήματα λέξεως реторического выражения употребляются одинаково во всех жанрах".

„5. Ритмика имеет наименьшее значение для реторической формы, так как она употребляется без индивидуального и жанрового ограничения"...

„Из этих пяти компонентов слагается художественная форма реторики, т.-е. главный фактор ее художественного воздействия. Только мимоходом пользуется она поэтическим настроением (Stimmung) и захватывающими, вызывающими напряжение (Spannung) свойствами материала (Stoff) — каковы, напр., топы греческого романа".

Анализ художественных средств, которыми располагает реторика, позволяет немецким формалистам провести границу между двумя основными видами художественно-словесного творчества, которые они называют „реторикой" и „поэзией", и „установить различие в эстетическом воздействии „реторического" и „поэтического" произведения. В первом случае по мнению авторов „R. F.", оно основано на понимании красоты формы, т.-е. на интеллектуальном акте, во втором — на вживании в настроенность произведения, т.-е. на эмоциональном акте. Для своих произведений реторика стремится прежде всего к совершенству формы, поэзия — к эмоциональному содержанию и способности напряжения (Spannung).

Сообразно с этими целями различаются и художественные средства названных искусств. Если реторика есть искусство формы, то в поэзии тяжесть лежит на содержании (материале и концепции), т.-е. на технике напряжения (Spannung) и настроения (Stimmung), которой реторика пользуется лишь мимоходом. Форма, даже самая внешняя, поэтически иррелевантна. Об этом свидетельствуют частые опыты прозаических, нерифмованных, свободных по ритму произведений.

Еще более подчеркивает этот факт то обстоятельство, что из всех компонентов формы в поэзии приобрели относительно большее значение художественно наименее значительные элементы формы — стиль и метр. Различие стилистической формы изложения послужило даже основанием деления для поверхностного и мало соответствующего духу поэзии различения основных поэтических родов, (лирического, драматического, эпического). Дальнейшая дифференциация производилась часто с метрической, следовательно, крайне формальной точки зрения (лирические виды). Сравнительно редко классификация производится по настроению (комическое, трагическое, эротическое, религиозное), по сюжетному выявлению (пастораль, рыцарская драма, исторический роман), по побочной цели (дидактика, эпиграмматика) и т. п.“

„Высшие элементы формы (композиция, диспозиция, топика) в „поэзии“ не получают общего значения. Только композиция находит порой применение. Но она никогда не становится самоцелью, она всегда остается элементом техники напряжения. Она не производит эстетического воздействия, но стремится овладеть богатым содержанием, в лучшем случае дать ему адэкватное выражение. Она является, таким образом, вспомогательной конструкцией для поэта, который не хочет пренебречь ни одной стороной своего обширного материала и в то же время стремится выразить его в более сжатой форме. Поэтому осознание читателем композиционной техники, сдерживающей содержание, не входит в художественное задание поэтического произведения.

Точно также данный конкретно композиционный принцип (напр., симметрия) не нуждается в точном выражении“... „В некоторых жанрах (напр., в драме) необходимость композиции вызывается техническими требованиями сжатого изложения“, и, благодаря канонизации формы крупных мастеров, „застывает в диспозицию“.

Таким образом в „поэтическом“ произведении композиция художественно мало значительна. Поэтому „было бы ошибкой— пытаться основать научную поэтику на поэтически столь несущественном элементе формы, как композиция. Основанием подобной поэтики будет скорее систематическое исследование свойств материала — настроения и напряжения. Напротив,

в реторическом произведении художественным является именно совершенство формы, оно само — экземплификация понятия формы".

Установив различия между „реторикой" и „поэзией", как двумя основными типами словесно-художественного творчества, авторы Rhetorische Forschungen переходят к обоснованию статического метода (искусствоведческого описания), как основного метода в изучении „реторики".

„Требование искусствоведческого описания реторического произведения не исключает само по себе возможности исторического его рассмотрения. Ибо более, чем от какой-либо эмпирической науки, можно требовать от истории, чтобы в ней точное описание единичных фактов предшествовало попытке поставить их в связь друг с другом". Но при основном различии понятия источника и об'екта исследования в истории и литературоведении, перенесение исторических методов на науку о литературе вряд ли допустимо. „С исторической точки зрения само художественное произведение, источники которого отыскиваются, является источником, и часто второстепенным, мало значущим. Ибо целью исторического исследования является не сообщение о событии или переживании, но само переживание или событие. Следовательно, при последовательном проведении исторического метода произведение, исследование которого и является целью науки о литературе, отступит на задний план перед подробным описанием его биографических или литературных основ; так и случается часто при сравнительных исследованиях бродячих сюжетов, литературных заимствований и т. п. Основная ошибка здесь заключается в том, что упускается из виду „научная цель реторического исследования — постижение искусства из формы его выражения. К этой цели может привести только описание художественных средств и их применения в каждом художественном индивидуальном образовании. Тем самым исключается применение псевдо-исторического изучения источников для точной разработки реторики".

„Но реторическая практика противится и научному историческому рассмотрению на основании анализов ее отдельных продуктов. Подобному рассмотрению подлежит только теория реторики, как и всякая другая теория искусства. По-

добно другим искусствам, реторика не создает ни подвергнутых постоянному изменению явлений, каков, напр., язык, ни живых организмов, которые в качестве индивидов одного и того же рода представляют в определенный момент определенную стадию развития и, следовательно, могут рассматриваться не только систематически, но и генетически (биологически и эволюционно). Напротив, реторика создает законченные в себе, неспособные к дальнейшему изменению художественные произведения". Варьяции в употреблении тех или иных средств не создают развития, они колеблятся в зависимости от избранного рода прекрасного. То, что не во все эпохи тот же род прекрасного действует эстетически, следовательно, что эстетический вкус публики подвержен изменению — это констатировать и об'яснить не является задачей искусствоведения, но исключительно истории и этнической психологии. Постольку и искусство *само по себе* (не его *морфология*) является предметом исторических наук".

Напротив, для литературоведения существенна только *систематика*, в которой „синтез почерпнутых из конкретных анализов художественных средств возможен только в смысле логической субсумпции частного более богатого понятия под более общее и бедное. Так, исследования композиции дадут композиционные принципы (напр., контраст, нарастание), которые, в свою очередь, могут быть сведены в одну основную форму". „Исследования по диспозиции иллюстрируют науку о реторических жанрах и ставят границы для варьяций жанровых типов". „Точно также топика, стилистика и ритмика ведут к инвентаризированию, классификации, определению применяемости запаса формул и типов этих художественных средств".

Таковы положения крайнего „реторического" направления в немецкой науке о литературе: в утверждении статического описательного метода в науке о литературе, в отказе от генетического и эволюционного подхода к ее предмету, от сравнительного и исторического метода здесь высказано в более связной и мотивированной форме все то, что, по мнению многих, является достижением наших формалистов в области теории литературоведения.

При этом следует отметить, что немецкие „реторики" избегают грубейших ошибок нашего формализма: — разрыва „вы-

ражения" и „значения" и вывода о „заумном" характере поэзии (который, впрочем, можно об'яснить, как теоретическое оправдание определенного литературного направления); грубо психологистического учения об искусстве, как „приеме" — откуда практически следует перенесение внимания с произведений высоко-художественных на произведения второстепенные и третьестепенные, где исследователю легче уловить „приемы" искусства; наконец, рассмотрения отдельных художественных (преимущественно, технических) средств не отнесенными к целому, откуда поспешность заключений об общей (не жанровой и индивидуальной) применимости этих средств [1]). Существенно также, что немецкие „реторики" считаются с возможностью различия в самой основе поэтического задания, хотя вряд ли можно признать удачным противопоставление „реторики" как искусства формы — и „поэзии", как искусства эмоционального, вся тяжесть в котором лежит на содержании (материале) и концепции (технике напряжения и нарастания). Ибо такое условное применение терминов „реторика" и „поэзия" может легко породить ряд недоразумений [2]). Во всяком случае, характерно то, что в своем требовании исключительного применения описательного метода; немецкие формалисты ограничиваются лишь произведениями „реторическими", очевидно, допуская исторический метод для иных видов словесно художественного творчества.

Полемика с формалистической теорией по существу выходит за пределы предлагаемой статьи, которая носит чисто информационный характер.

---

[1]) На необходимости рассмотрения каждого элемента художественного произведения отнесенным к его целому Флешенберг особенно настаивает в своей статье: „Zur Stilkritik des deutschen Liebesliedes im Mittelalter" (P. B Beitr. B. 36).

[2]) Так, напр, наряду с „поэзией", преследующей цели эмоционального воздействия, можно было бы выделить круг произведений, преследующих цели дидактического воздействия и т д Точнее было бы говорить о литературных произведениях, имеющих не чисто художественное задание.

4234

ЦЕНА 2 РУБ 30 КОП.



СКЛАД ИЗДАНИЯ:
Издательство «РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ»
Москва, Воздвиженка, 10