КЛАССИКА НАУКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ

А. И. БЕЛЕЦКИЙ

В мастерской художника слова

. . . Литературоведение сосредоточится на изучении работы
познающей человеческой мысли, познаваемой действительности,
современной и ушедшей, но всё еще живой
в произведениях данного писателя . . .

Ал. Белецкий

КЛН

А. И. БЕЛЕЦКИЙ

В мастерской художника слова

Москва · Высшая школа · 1989

ББК 83
Б43

Составитель, автор вступительной статьи и комментария
канд. филол. наук *А.Б. Есин*

Рецензент: кафедра теории литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (зав. кафедрой чл.-корр. АН СССР П.А. Николаев)

Художник серии *Э.А. Марков*

Белецкий А.И.

Б43 В мастерской художника слова / Сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Есина. – М.: Высш. шк., 1989. – 160 с. – (Классика литературной науки).

ISBN 5–06–000257–8

В книгу вошли лучшие работы выдающегося советского литературоведа А.И. Белецкого: «В мастерской художника слова», «Об одной из очередных задач историко-литературной науки», «Проблема синтеза в литературоведении», «Наука и схоластика». Труды ученого помогут более глубокому постижению закономерностей художественной литературы.

Б $\frac{4603010000\,(4309000000) - 050}{001\,(01) - 89}$ 326–89 ББК 83
8

ISBN 5–06–000257–8

Составление, вступительная статья, комментарий.
© Издательство «Высшая школа», 1989

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В соответствии с задачами данного издания для него отобраны труды А.И. Белецкого, которые носят отчетливо выраженный теоретическо-методологический характер и сохраняют актуальность проблематики. Это крупнейшая теоретическая работа ученого «В мастерской художника слова», статьи «Об одной из очередных задач историко-литературной науки», «Проблема синтеза в литературоведении», ставящие методологические проблемы, которые до сих пор находятся в центре внимания современной теории литературы, а также статья «Наука и схоластика», посвященная методологии и методике преподавания и изучения литературы. Работы печатаются по тексту первой публикации.

В конце книги дан Комментарий, в котором приводятся сведения библиографического характера; дается краткая характеристика деятелей литературы и культуры, имена которых упоминаются в работах А.И. Белецкого, но которые могут быть недостаточно известны широкому читателю; объясняется ряд малоупотребительных терминов.

Купюры составителя обозначены в тексте знаком <...>. Сноски автора и составителя отмечены *, пагинация ссылок, обозначенная арабскими цифрами, обращает читателя к Комментарию. В текст внесены незначительные исправления, обусловленные современной орфографией и пунктуацией, и устранены опечатки предыдущего издания.

Составитель выражает глубокую благодарность профессорам Московского государственного университета В.А. Ковалеву и В.Е. Хализеву, профессору Киевского государственного университета П.М. Федченко за предоставленные материалы и помощь в работе.

А.И. БЕЛЕЦКИЙ – ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

Александр Иванович Белецкий (1884–1961) принадлежит к поколению литературоведов, которое создавало советскую науку о литературе. Он получил классическое образование в гимназии – сначала в Казани, а затем в Харькове; стал студентом Харьковского университета, после окончания университета поступил в аспирантуру. В аспирантские годы началась и преподавательская деятельность А.И. Белецкого в Харьковском университете. Защитив магистерскую диссертацию, ученый продолжал преподавание в университете и других вузах, которое он не прекращал почти до конца жизни.

В сложную культурную обстановку первых послереволюционных лет А.И. Белецкий вошел активно, легко перейдя от чисто академического литературоведения к практическим вопросам культурного строительства в молодой Советской Республике. «Я стал не только ученым, но и литератором, газетчиком, составителем учебников и проч.», – писал он в «Автобиографии»*.

В 20–30-е годы А.И. Белецкий работает в кружках, студиях, театрах, занимается вопросами театрального репертуара, много сил и времени отдает работе с молодыми русскими и особенно украинскими литераторами. Одновременно продолжается научная и преподавательская деятельность ученого: в 30-е годы он преподает в Харьковском институте красной профессуры, публикует статьи и рецензии.

Вторая половина 30-х годов – наиболее важный период в литературоведческой деятельности А.И. Белецкого. «Это были годы, – писал ученый впоследствии, – когда я впервые, по-настоящему, со всем должным вниманием, стал изучать классиков марксизма, не только прочитал и продумал, но, могу сказать, прочувствовал Маркса и Энгельса, как впоследствии Ленина»**. Результатом углубленного изучения классиков марксизма стали статьи ученого «К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы» и «Проблема синтеза в литературоведении». А.И. Белецкий был одним из тех ученых, кто закладывал основы марксистско-ленинского литературоведения.

Научная и преподавательская деятельность А.И. Белецкого получила широкое общественное признание. В 1939 г. он становится действительным членом Академии наук УССР. Во время Великой Отечественной войны А.И. Белецкий работает в Томске, а затем в освобожденном Киеве. В эти и последующие годы ученый возглавляет Институт литературы им. Т. Шевченко Академии наук УССР, заведует кафедрой русской литературы. С 1958 г. А.И. Белецкий – действительный член Академии наук СССР.

Удивляет широта научных интересов А.И. Белецкого, огромный материал, который был им изучен и осмыслен. Пожалуй, не найдется такого классика в русской и западноевропейской литературе, о котором бы не писал ученый. А.И. Белецкий много внимания уделял изучению творчества малоизвестных писателей, в частности ему принадлежит уникальное исследование творчества женщин-писательниц второй половины XIX века. А.И. Белецким была написана большая работа «Литература древней Индии». Ученый много занимался украинской литературой – и ее признанными классиками (М. Вовчок, И. Франко, Т. Шевченко, Л. Украинка), и творчеством молодых советских писателей. А.И. Белецкий – автор и редактор ряда учебников и учебных пособий для высшей и средней школы,

---

**Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 13.
**Там же. С. 20.

составитель хрестоматий по русской, украинской и зарубежной литературе, редактор переводов мировой классики на украинский язык. В пятитомном собрании сочинений А.И. Белецкого, изданном в Киеве в 1965–1966 гг., библиография печатных трудов ученого занимает тридцать страниц – это около 400 работ. Занятый редакторской, организаторской, педагогической деятельностью, А.И. Белецкий не успел осуществить многих замыслов, связанных с исследованиями фундаментальных проблем истории и теории литературы. Но и сделанное им, безусловно, впечатляет.

Среди обширного наследия ученого труды по теории и методологии литературы занимают особое место. Основные работы А.И. Белецкого написаны в довоенные годы, когда исследования по проблемам теории и методологии необычайно активизировались и – как теперь, с солидной исторической дистанции, понятно – формировались те принципы теории литературы, которые продолжают жить в нашей литературоведческой современности. Имена В.В. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, М.М. Бахтина, А.П. Скафтымова и других, кто закладывал основы советского теоретического литературоведения, пользуются заслуженным уважением. Менее заметно – но вполне признанно! – в этом ряду имя А.И. Белецкого. Его работы, ни разу на став волею литературоведческой моды научной сенсацией, содержат в себе немало того, что, безусловно, может быть полезно и поучительно для сегодняшнего теоретика и историка литературы, ибо А.И. Белецкий, как самобытный ученый, прокладывал в науке свою тропу; не будучи, конечно, совершенно свободен от «веяний эпохи», он явно не желал «заступать в старый след» проторенных до него дорог.

В ситуации 20-х годов, когда были написаны основные теоретические работы А.И. Белецкого, наибольшим авторитетом в теоретико-литературных изысканиях пользовались формальная и психологическая школы; существенное воздействие на движение литературоведческой мысли оказывали и идеи историзма, с особой отчетливостью воплотившиеся в трудах Ал-ра Н. Веселовского. В то же время для самостоятельного мыслителя литературоведческие идеи всех трех направлений представлялись хотя во многом и плодотворными, но все же односторонними, а следовательно, грозящими методологическими тупиками*. И для истории литературоведения, и для современного развития теории литературы интересна позиция, занятая А.И. Белецким по отношению к указанным методологическим влияниям.

В работах А.И. Белецкого нетрудно обнаружить следы методологии всех трех направлений, но в теоретическом самоопределении ученый был вполне самостоятелен. Основой этого «самостоянья» было, очевидно, сознание недостаточности формального, психологического и сравнительно-исторического методов, взятых в изоляции друг от друга. Отличительной чертой методологии А.И. Белецкого станет стремление к *синтезу* различных подходов к литературным явлениям.

Кажется, мы могли бы ждать от А.И. Белецкого, долгое время работавшего на Украине, следования в фарватере харьковской школы А.А. Потебни, попытки рассматривать литературные факты с психологической точки зрения. Однако этого не происходит. По некоторым замечаниям, рассыпанным в работах «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922), «В мастерской художника слова» (1923), «Проблема синтеза в литературоведении» (1940), можно заключить, что крайний субъективизм харьковской школы был для А.И. Белецкого неприемлем. Его концепция «автора» гораздо меньше похожа на концепцию А.А. Потебни, чем на современные представления об этой эстетической категории. Последовательно отказываясь воспринимать автора только как реальное биографическое лицо, тонко подтрунивая над биографическими и психологическими экскурсами**, А.И. Белецкий склонен был воспринимать автора как носителя концепции художественного произведения***, как категорию не первичной, а художественной реаль-

---

*Ср., например: *Медведев П.Н.* Формализм и формалисты. [Л.,] 1934.

**См. первую главу работы «В мастерской художника слова».

***Ср.: Автора образ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 13–14.

ности, что объективно было созвучно исканиям М.М. Бахтина в этой области*, оказавшим наиболее существенное воздействие на разработку этой проблемы в современной теоретико-литературной науке.

Однако было бы неверным предполагать, что взаимодействия А.И. Белецкого с харьковской школой ограничились лишь полемическим отталкиванием. Идеи последователей А.А. Потебни, сосредоточивших внимание не столько на психологии творчества, сколько на психологии восприятия и с особой остротой поставивших проблему произвольности истолкования художественных созданий, несомненно, определили и некоторые теоретические «ходы» А.И. Белецкого, в частности постановку проблемы читателя в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки». Но и здесь А.И. Белецкий был оригинален. Актуальная в то время проблематика решалась им не в духе, например, А. Горнфельда, декларировавшего полный произвол читателя в его взаимоотношениях с художественным образом как с «пустой формой»**, и не в духе М.М. Бахтина, который видел в читателе только эстетическую категорию, своего рода абстракцию, образ, заложенный в структуру художественного целого. А.И. Белецкий ставил задачу изучения истории читателя, т.е. переводил проблему в отчетливо культурологический план, ставя вопрос о восприятии художественных ценностей в разных культурных системах, о взаимодействии читателя и литературы, о читателе как факторе историко-литературного процесса. Принцип историзма вступил здесь в синтез с некоторыми идеями психологической школы, в результате чего постановка проблемы А.И. Белецкого опередила свое время: программа историко-функциональных исследований, по существу намеченная А.И. Белецким в упомянутой статье, нашла теоретическое обоснование и практическое воплощение лишь во второй половине 70-х годов ***.

Таким образом, по сравнению с психологической школой А.И. Белецкий воспринимал эстетическую цепь «автор – произведение – читатель» в более полном объеме и расставлял более верные акценты: в трактовке А.И. Белецкого произведение никак не могло стать «пустой формой». В то же время ученый избежал и противоположной крайности в подходе к проблеме интерпретации, признавая, в отличие от А.П. Скафтымова****, важность субъективного фактора в восприятии. Художественное произведение всегда оставалось для А.И. Белецкого центральным объектом приложения литературоведческих исследований, что с наибольшей четкостью просматривается в фундаментальном теоретическом труде «В мастерской художника слова».

Симптоматично само заглавие работы. Уже в первой главе заявлено ироническое отношение автора к различного рода «мистическим» концепциям художественного творчества, процесс которого для А.И. Белецкого не «боговдохновенное наитие» и не необъяснимое экстатическое состояние, а кропотливая и трудная работа. Позиция исследователя здесь невольно напоминает классические статьи сторонников формального метода: «Как сделан Дон-Кихот» В.Б. Шкловского, «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б.М. Эйхенбаума. В интерпретации А.И. Белецкого творческая лаборатория писателя, поэта предстает перед нами не как «храм», а как «мастерская». Казалось бы, налицо еще одно исследование поэтических «приемов», вполне

---

*См.: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

**См.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Вып. 7. С. 10–11.

***См.: например: *Храпченко М.Б.* Время и жизнь литературных произведений // Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3; *Хализев В.Е.* Жизнь в веках; Литература в историко-функциональном аспекте // Вопр. литературы. 1980. № 4.

****См.: *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки / Саратовского гос. ун-та им. Н.Г. Чернышевского: Словесно-историческое отделение педагогического факультета. Саратов, 1923. Т. 1. Вып. 3.

выдержанное в методологических традициях формальной школы. Но... А.И. Белецкий и здесь верен своей генеральной идее «синтеза в литературоведении» В работе мы находим не столько перечень приемов, сколько «опыт исторической поэтики», описание развития той или иной стороны художественной формы в истории литературы. Идеи историзма вновь вступили во взаимодействие с иными методологическими тенденциями, на этот раз – с установками формального метода. И в результате – перед нами уникальное исследование, прослеживающее эволюцию литературных форм от античности до современности; труд, в котором заключены наблюдения и обобщения, небесполезные и сегодняшнему историку и теоретику литературы.

В последующие годы исследования по исторической поэтике, начатые А.И. Белецким, фактически не были продолжены. Лишь сорок лет спустя после книги «В мастерской художника слова» появилось исследование, в известной мере возвращавшееся к решению этой задачи, – трехтомный коллективный труд «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении...» (В 3 т. М., 1962–1965). Однако этот опыт оказался единственным и не во всем удовлетворительным; многие проблемы, разрабатывавшиеся А.И. Белецким, прошли мимо внимания авторов «Теории литературы», так что не случайно, что еще через двадцать лет о создании исторической поэтики стали говорить как о насущной задаче литературоведения*. Все это наглядно показывает, насколько актуальны исследования А.И. Белецкого для современного теоретического литературоведения.

Классическим и во многом непревзойденным до сегодняшнего дня стало изучение А.И. Белецким исторического развития форм литературной изобразительности. Если формальная школа практически игнорировала эту сторону художественной формы, считала ее не эстетическим фактом, а «сырым материалом», то А.И. Белецкий впервые исследовал ее с достаточной полнотой, подробно, в исторической динамике, предварив искания современного литературоведения: именно в последние 10–15 лет появились интересные работы о художественном своеобразии «мира вещей» в поэтике Гоголя, Лескова, Чехова и др.

В объяснении причин литературной эволюции А.И. Белецкий пошел гораздо дальше формалистов, видевших главный фактор литературного развития в потере «приемом» своей свежести, что требовало перехода к новой системе приемов, способных с большей эффективностью выполнять функцию «остранения» Развитие форм литературной изобразительности, принципов характерологии, типов сюжетного действия А.И. Белецкий связывал прежде всего с историческими изменениями, происходившими в культурном сознании человечества. В каждой главе книги «В мастерской художника слова» логика изложения указывает на корреляцию (хотя и не на прямую зависимость) между общекультурным историческим развитием и эволюцией того или иного художественного «приема» Здесь снова видна культурологическая ориентация работ ученого, столь актуальная для современного развития теоретико-литературной мысли.

Название главной работы А.И. Белецкого примечательно и словосочетанием – *художник слова.* А.И. Белецкий был ученым той эпохи, когда филология представляла собой гораздо более тесное единство литературоведения и лингвистики, нежели сегодня, когда ученый и по характеру образования, и по научным интересам мог быть именно филологом, словесником, сочетающим в своих исследованиях литературоведческие и лингвистические аспекты; пожалуй, наиболее яркий пример такого единства представляет собой научное творчество А.А. Потебни. Но в начале XX в. с достаточной остротой встал вопрос о дифференциации единой науки филологии на языкознание и литературоведение как на две самостоятельные

---

*См., например: *Храпченко М.Б.* Историческая поэтика: Основные направления исследований//Контекст-1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984; *Поспелов Г.Н.* Общее литературоведение и историческая поэтика//Вопр. литературы. 1986. № 1.

науки. Это во многом повлияло на методологические искания литературоведения: исследования в этой области могли быть по-разному ориентированы – на лингвистику (Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, Р.О. Якобсон), на социологию (В.Ф. Переверзев, В.Н. Фриче), на психологию (Л.С. Выготский), на искусствознание (Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум). На эстетику ориентировался – по-своему, разумеется, – и А.И. Белецкий. Такая установка в наибольшей мере отвечала природе художественной литературы и поэтому оказывалась перспективной в плане «самоопределения» собственно литературоведческой методологии. Языковой аспект в литературе как *словесном* творчестве А.И. Белецкий видел хорошо, но он прежде всего рассматривал литературу как вид искусства, сопоставимый скорее с явлениями внесловесной художественной культуры, нежели с фактами языка. Аналогии и сравнения литературы с живописью, музыкой, театром постоянно возникают на страницах книги «В мастерской художника слова». А.И. Белецкий ищет и общие начала в разных искусствах, и уточняет специфику литературной изобразительности и выразительности.

Как и ряд других выдающихся ученых своего времени – таких, как М.М. Бахтин, А.П. Скафтымов, Г.О. Винокур, – А.И. Белецкий стоял вне тогдашних литературоведческих группировок и направлений, что позволяло избегать догматических крайностей, способствовало более объективному и, зачастую, более глубокому взгляду на проблемы литературной теории и методологии.

Предшествующие и современные А.И. Белецкому направления литературоведческой мысли зачастую грешили «растворением» литературы в чем-то ином: культурно-историческая школа – в истории, психологическая – в психологии и, отчасти, в лингвистике, «вульгарный социологизм» – в социологии и экономике, – словом, эстетическая специфика литературы в значительной мере утрачивалась. К работам А.И. Белецкого этот упрек неприменим ни в какой мере.

Как уже говорилось, в трудах А.И. Белецкого заметна культурологическая ориентация – не столь, впрочем, всеохватная, как у М.М. Бахтина, но все же весьма существенная. Так, рассматривая развитие в литературе категории художественного характера, А.И. Белецкий явно связывает это явление с исторической динамикой типов личности в разных культурных системах, с тем, какая «концепция человека» создавалась и доминировала в культурном сознании той или иной эпохи. Взгляды А.И. Белецкого на эволюцию характера в литературе правомерно соотнести с идеей М.М. Бахтина о двух способах построения образа человека – более раннем, «эпическом», и возникшем более поздно, «романном»*.

А.И. Белецкий понимал связи литературы с исторической действительностью более глубоко и тонко, нежели литературоведы-социологи 20-х годов. Относительная самостоятельность литературного развития, связь искусства не прямо с «классовой психоидеологией», а с широким комплексом социально-культурных факторов, непрямой характер взаимодействий между литературой и жизнью – все эти закономерности, аксиоматичные для современной науки, были во времена А.И. Белецкого далеко не столь очевидны. Их верное понимание ученым, несомненно, способствовало выработке подлинно марксистской теории и методологии литературоведения.

А.И. Белецкий был одним из первых литературоведов, кто начал системно изучать взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса на литературу и искусство. В статье «Проблема синтеза в литературоведении» он писал, имея в виду теорию и практику «вульгарного социологизма», что недостаточно механически перенести правильные общие положения исторического материализма на литературные факты: чтобы получить научное марксистское литературоведение, необходимо не следование общим местам, а умение их диалектически применять к специфическим явлениям искусства. Эта статья является во многом итоговой для развития теоретической мысли

---

*Ср.: *Бахтин М.М.* Эпос и роман//*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

А.И. Белецкого в довоенные годы. Широкий и многосторонний подход к литературе, который А.И. Белецкий демонстрировал в предшествующих работах, получил теоретическое обоснование в идее «синтеза», во многом созвучной проблематике теоретического литературоведения нашего времени. Однако «синтез» в понимании ученого соотносился скорее с *комплексным* изучением литературы, нежели с *системным* подходом к ней: А.И. Белецкий говорил об объединении разных аспектов исследования, утверждал необходимость рассматривать литературное произведение в аспектах его создания, имманентных свойств, восприятия, а также в генетических и функциональных связях с действительностью. Но суммирование не всегда обеспечивает единство, и вопрос о принципах и путях объединения разнонаправленных исследований вокруг одного центра, ядра, остался в работе ученого открытым. «Синтезу» А.И. Белецкого свойствен определенный плюрализм, не преодоленный им и в дальнейшем. Так, в 1956 г. ученый формулировал задачи анализа литературного произведения следующим образом: «1) из чего сделано произведение (какой материал действительности отобран...), 2) как оно сделано ... 3) для чего сделано (какого воздействия на читателя ищет автор ... как реагируют читатели-современники, как меняется реакция у читателей-потомков и т.д.)»*[1]. Задачи и соответственно исследовательские подходы и здесь остаются относительно самостоятельными, обособленными, так что схема не дает ответа на вопрос, какова же главная цель литературоведческого анализа, к познанию какой целостности он должен быть устремлен.

Впрочем, целостность отдельного художественного произведения хорошо ощущалась и осознавалась А.И. Белецким. Теоретически это формулировалось как нерасторжимость формы и содержания: «И что значит анализировать форму? Только «формалист» может этим заниматься. Слова и мысли неотделимы друг от друга; анализируя форму, мы анализируем содержание»**.

Хотя А.И. Белецкий и не создал стройной и законченной теоретико-литературной концепции (некоторые проблемы общего характера вовсе не были им затронуты, как, например, проблемы литературной типологии, родовой и жанровой специфики и др.), теория литературы всегда была в центре его научных интересов***. Он умел точно определить актуальность теоретической проблематики, вглядывался в нерешенное и неясное, что видно, например, из следующего перечня теоретико-литературных проблем, решения которых ученый не находит «ни у одного из наших Аристотелей»: «1) Что такое «мастерство формы»? <...> Возможно ли, например, большое мастерство формы при низком идейном уровне произведения – или наоборот? 2) Вырастает ли замысел произведения из идейных предпосылок и обобщений... или художник ощущает себя одержимым нашествием образов, требующих воплощения, и только в процессе работы начинает осознавать «идею»? И всегда ли он приходит к такому «осознанию»? 3) Идея «жанров» и теория жанров... приложима ли к литературным явлениям XIX века и тем более к позднейшим... 4) Понятие *типа* может ли фигурировать в нашей теории с тем же содержанием, какое оно имело в старой поэтике?»****

А.И. Белецкий был одним из наиболее ярких представителей советской вузовской науки, ученым-педагогом, для которого реализация достижений теоретической мысли в практике преподавания литературы была чрезвычайно важна, поскольку он прекрасно понимал, что если передовые теоретические идеи не доходят до мас-

---

*Письмо Вл. А. Ковалеву от 12 янв. 1956 г. // Вопр. литературы. 1981. № 9. С. 189.

**Там же.

***Вл. А. Ковалев приводит следующее высказывание А.И. Белецкого: «Больше всего люблю заниматься литературной теорией...» – Вопр. литературы. 1981. № 9. С. 163.

****Письмо Вл. А. Ковалеву от сент. 1950 г. // Вопр. литературы, 1981. № 9. С. 176.

совой практики преподавания литературы в вузе и школе, то результатом этого неизбежно будет общее неблагополучие в таком важнейшем, общегосударственном деле, как культурное развитие народа. «Производство недоброкачественных словесников, – писал А.И. Белецкий, – является нашим большим преступлением перед советской культурой, нашим порочным применением к существующему низкому уровню, а в конечном счете ущербом, который мы, «не ведая, что творим», наносим нашей Родине»*.

Разрыву между качеством академического литературоведения и качеством преподавания литературы, неблагополучию в этой последней области посвящена статья А.И. Белецкого «Наука и схоластика», опубликованная в 1944 году. В ней ученый с тревогой отмечал слабую методологическую вооруженность преподавателей, шаблонность приемов анализа, обилие общих, ни к чему не обязывающих фраз, отсутствие концептуальности в историко-литературных курсах, низкое качество учебников, учебных планов и программ. Думается, что в современных условиях перестройки высшего и среднего образования эта статья А.И. Белецкого прозвучит актуальной репликой в дискуссиях о проблемах преподавания литературы.

Далеко ли, например, ушло современное преподавание (хотя бы школьное) от той «схемы анализа», над которой иронизировал А.И. Белецкий? – «1) «обзор тематики», то есть, по существу, пересказ «содержания», то есть сюжета; 2) «анализ образов», то есть просто характеристики действующих лиц... 3) характеристика «идейной стороны», часто превращаемая в извлечение уроков элементарной общественной морали... 4) ряд суждений субъективно-оценочного характера насчет «мастерства» или даже «формальной стороны» ...»

А разве не актуально в свете сегодняшних реформ преподавания такое, например, высказывание ученого: «Словно забыто основное требование вузовского преподавания: не набивать головы готовыми знаниями, а учить приобретать знания...

<...> Но почему в других областях нашей работы мы не ориентируемся на отстающих? Почему здесь никак не можем мы вырваться из порочного круга? Почему, стремясь исправить недочеты средней школы, мы снижаем качество вузовского преподавания; снизив, выпускаем преподавателей-словесников невысокого качества. Те идут в школу и...».

Да, филологам сегодняшнего дня есть чему поучиться у филологов старой школы – в этом нас еще раз убеждают работы А.И. Белецкого.

А.Б. ЕСИН

---

*Письмо Вл. А. Ковалеву от 8 нояб. 1956 г. // Вопр. литературы. 1981. № 9. С. 191.

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА СЛОВА

I. О толковании и изучении творческого процесса в поэзии

До сих пор многие думают, что вопросы о сущности творческого процесса и его стадиях – в искусстве вообще и в искусстве литературы в особенности – о художественных приемах, технике и под., являются вопросами, так сказать, высшего порядка, возникающими у читателя, который ощущает в книгах не только «содержание», но и «форму» и, стало быть, утратил наивную непосредственность восприятия. Довольно распространено это мнение, напр [имер] , в среде работников по так называемому «внешкольному просвещению»: многим из них все эти вопросы кажутся роскошью, «эстетикой», чем-то вроде пирожного, которым не станешь потчевать тех, кто протягивает руку за хлебом насущным.

Между тем всякий, имевший дело с народной аудиторией, даже в то недавнее время, когда она наполнялась в большинстве неграмотными и малограмотными посетителями, легко опровергнет это заблуждение фактами из своей практики. <..>

И сейчас не изжито представление о поэте, имеющее за собой вековую давность, но особенно популярное в эпоху европейского романтизма первых десятилетий XIX века. Источником поэтического творчества, по этому представлению, является род душевного экстаза, со времени платоновского Сократа[1] называемый вдохновением, «манией», восторгом. По объяснению Платона, много раз цитированному, это состояние, во время которого возвышенные души воспаряют над земным чувственным миром в надземный – жилище вечных образцов, идей; без этого восторга нет творчества, и тщетно надеялся бы подошедший к вратам поэзии в хладнокровии достигнуть совершенства путем выучки: поэзия его, как поэзия благоразумного, будет отличаться от поэзии безумствующих. Некий дух (демон) овладевает поэтом, как пифией, и поэт начинает вещать, как вещают пророки: ясно, что не о мастерской, а о храме должна бы идти речь.

Романтики, полюбившие сравнение поэта с пророком, известное, впрочем, и во время классического стиля, создали образ поэта, до сих пор обращающийся в широких массах читателей. Поэт – житель нездешнего мира, существо особенное; родина его – мир мечты, фантазии, таинственный Джиннистан, кроме него доступный лишь детям, безумцам и людям с детской душой. Уже своим видом поэт не походит на прочих

людей: у него задумчивое чело, проникновенный, но рассеянный взор, его пылкая речь несвязна, его манеры странны и стеснительны для окружающих; его творчество – результат внезапного наития свыше, божьей милости. <...>

Поэтом нужно родиться – кто ж этого не знает? А если родился, ты – «баловень мечты», благодатные бури вдохновения тебе обеспечены, и ты столь же ответствен за свое творчество, сколько птица, поющая в ветвях, за свою песню. Если бы во всем этом мы имели не поэтический лексикон, характерный для определенного и в значительной мере ушедшего в историю литературного стиля, а подлинную философию творчества или даже основной материал для нее – нам нечего больше было бы говорить, а самое название наших бесед звучало бы нелепо. Ну какая же мастерская может быть у пророка, у пифии, у гласа божьего? Если и можно изучать процесс поэтического творчества – изучать его надлежало бы не психологу и не исследователю литературы, а в крайнем случае психиатру.

К счастью, это не так. Мы теперь знаем, что литературное творчество не следствие некоего помешательства, а деятельность разумная и целесообразная, как и другие виды умственного труда. Конечно, нужно родиться поэтом – но можно, от природы обладая прекрасным голосом, не сделаться оперным певцом и, обладая большой зрительно-моторной восприимчивостью, не быть художником. Мысль о полной непроизвольности, как и мысль об импровизационном характере поэтического творчества, нужно значительно ограничить.

И, во-первых, то, что в обиходе называется вдохновением, на практике часто оказывается «умственною хворью», внутренним брожением перед началом дела, за которым дела может и не последовать. Этот «тяжкий пламенный недуг» может пройти, как проходят физические недомогания, без ущерба для организма и без всякого внешнего следа; эта душевная «буря» может улечься, успокоиться в расплывчатом сне наяву, в разной степени знакомом и Манилову, и Татьяне Лариной, и герою «Белых ночей» Достоевского – не претендовавшим на звание поэтов. Это состояние может вызвать продукцию, качество которой не гарантировано ни размерами возбуждения, ни его субъективным значением для переживающего. Любой из неисчислимого, особенно в наши дни, ряда стихотворцев может испытывать то же, что в подобные моменты испытывает великий поэт: сколько раз приходилось, вероятно, многим из нас слышать от пишущих стихи рассказы о тех единственных в своем роде мгновениях, которые над этими стихами переживались; это не мешало не только читателям, но и им самим, через короткий промежуток времени смеяться над своими беспомощными попытками. <...>

<...>

...Импровизация чаще бывает имитацией творчества, чем самим творчеством; способность к ней не исключает для поэта необходимости в труде; романтическое представление о поэте должно быть отвергнуто – но не слишком ли долго мы ломимся в открытые двери, не с чрезмер-

ным ли усердием повторяем общие места? Последний упрек, если бы и был справедлив, не был бы для нас особенно страшен: есть камни, которые приходится долбить каплями общих мест; а кроме того, по верному замечанию Ф.Е. Корша[2], – «дурная сторона общего места состоит в том, что мы произносим его, не сознавая точно его смысла». А нам нужно со всей отчетливостью выяснить нашу позицию. Мы знаем, что если не в широких массах, то, по крайней мере, в группах, считающих себя передовыми, сейчас господствуют иные взгляды: с определенностью заявлено, что старое разграничение формы и содержания не выдерживает критики, так как искусство – чистая форма[3], а поэзия есть оформление самоценного слова или «высказывание с установкой на выражение» и т.д. Подхваченные читателями, эти мысли упрощаются, и испуганным сторонникам старины начинает казаться, что проповедуется необходимость отказа от всяких идей в искусстве, какая-то чистейшая «формалистика», убиение духа во имя буквы и разные другие ужасы. Мы не будем сейчас мешаться в эти споры и нападения, иногда очень наивные по своей форме; но, упрощаясь, названные положения становятся столь же фальшивыми, как и романтическая поэтика, растворившаяся в читательской толще. Из числа пишущих – число это сейчас, как мы знаем, весьма велико – в данный момент большинство держится классического, не романтического взгляда на поэта. Еще в начале века казалась смешной идея специальной выучки, необходимой для поэта; сейчас мастерских, студий, цехов, где вырабатываются писатели, – сколько угодно. Даже те, кого возмущает идея «примата мастерства над вдохновением», формы над содержанием, – против этих студий не возражают. Где-то, на самой левой, не вызывая серьезного внимания в просвещенном читателе, продолжает буйствовать «заумь», у которой мысль и речь не поспевают за переживанием вдохновенного, – но в мастерских спокойно преподают версификацию, композицию и другие необходимые для поэта «науки», ибо давно сказано –

Чтоб Вечности в бессмертный храм войти[4],
Талант единый слаб к свершению пути,
Когда не озарен пространным просвещеньем.

(*Княжнин*)

Мастерские предназначаются не для избранных, а, конечно, для широких масс, которые должны овладеть богатым наследием прошлого для созидания своей, новой культуры – и в том числе своей поэзии. Именно для них издаются то удачные, то неудачные «трактаты о стихе»[5], «науки о стихе», «науки віршування» и др. Разговоры о вдохновении смолкли; на верхах идет теоретическая разработка поэзии, понимаемой как мастерство, как прием, – разработка, обещающая важные результаты для построения научной поэтики; но средний слой и низы ищут практического приложения теорией, интересуются ими, лишь учитывая их как руководство к своей практике: в итоге одни возмущены, другие увлечены; одни бьют тревогу, за которой по временам явно слышится уязвленность дерзким посягательством на привычные с детства воззре-

ния, другие впадают в предельную формалистику и по-детски радуются возможности закрепить иногда очень несложные наблюдения в очень сложном уравнении, имеющем совершенно математическую внешность. Читатель привык видеть, например, в Толстом учителя и искателя высшей правды – и вдруг в талантливой книге[6] ему доказывают, что все эти толстовские исповеди – просто упражнения в технике самонаблюдения и анализа, этюды художника, устанавливающего новый «прием». А в другой, не менее соблазнительной статье[7] аннулируется знаменитая аннибалова клятва Тургенева (о которой сказано во всех учебниках!) и утверждается, что крепостное право в «Записках охотника» – только композиционный рычаг, имеющий целью сообщить драматизм портретно-пейзажным этюдам без фабулы, без захватывающего движения! Напрасно было бы уверять этого читателя, что одно наблюдение не исключает других, что интерес к форме отнюдь не обозначает отрицания возможности всех иных интересов: в этом он убедится не сразу – тем более что упрощенный американизм поклонников «нового метода» из той же читательской среды его подзадоривает.

Скажем кратко: те, кто склонен в порыве увлечения придавать выучке, мастерству решающее, исключительное значение, так же неправы, как и те, кто проповедовал теорию вдохновения и мгновенного наития. Крайности, как и всегда, неправы: но как найти в данном случае ту блаженную середину, которая по обыкновению должна привести к истине? Где эта середина? С одной стороны –

Гармонии стиха божественные тайны[8]
Не думай разгадать по книгам мудрецов –

но ведь сказать ищущему: не думай, – разве не значит только будить и подуськивать его мысль? Разве мы перестанем когда-нибудь надеяться, что эмпирическим путем мы доберемся до разгадки самых сокровенных, самых божественных тайн не только стиха, но и всей поэзии? А с другой стороны –

Быть может, все в жизни лишь средство[9]
Для ярко-левучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

Если понять это, не вдаваясь в рефлексию, буквально – как чаще всего и понимают у нас написанное, – куда мы придем? В 1666 году некий Ришесурс, в Париже, на площади Дофина, открыл бюро, где давались литературные консультации и уроки хорошего стиля: директор бюро, сам написавший до 20 томов, обучал любителей в краткий срок всем трюкам писательского ремесла; он преподавал искусство плагиата, искусство рабского перенимания и перенесения, искусство усвоения ходячих формул: он давал возможность сделаться писателем и прекрасным оратором «без гения, без труда, без заботы». Конечно, не о таком «сочетании слов», какое можно вынести из подобной мастерской, говорит вышецитированный поэт; но вообще можно ли признать удачным

определение поэзии как «сочетания слов»? Не такое ли оно однобокое, как и старое, уже дискредитированное определение поэзии как «отражения действительности» посредством слова? Долгое время мы как-то не решались ввести литературу в общую семью искусств на равных с остальными правах; теперь мы говорим об «искусстве слова», «словесном искусстве»; вновь готовы устанавливать единые законы для всех искусств — и вновь поднимается вопрос о границах, отделяющих от них литературу. В литературе очевиднее, чем в пластических искусствах, элементы внеформальные; каждый — по собственному читательскому и писательскому опыту — знает, что именно по отношению к произведениям поэтического искусства эстетическое восприятие — постериорно*, и не эстетическое наслаждение захватывает дух, когда мы впервые слушаем талантливую и понятную нам повесть, драму, лирическую пьесу. Гёте сомневался в возможности создания какой-либо теоретической поэтики. «Искусство это слишком духовно и растяжимо», — говорит он о поэзии. «Живопись скорее допускает установку правил, потому что в ней существуют определенные черты, говорящие глазу, потому что ее изучать можно шаг за шагом с помощью реальных чувств». Да, слова — не краски, литературные формы — не архитектурные, не скульптурные формы, и разница между поэзией и живописью отнюдь не в том только, что поэт побеждает пространство, изображая движение, а живописец — время, приказывая мгновению остановиться. Так думал когда-то Лессинг[10]; но уже у Гердера возникали сомнения[11]: членораздельные звуки вовсе не относятся в поэзии к изображаемому так, как краски и фигуры в живописи; не образы, заключенные в словах, а некая сила, которой обладает слово, — составляет сущность поэзии. Это не помешало упрочиться на долгое время хорошо знакомому и у нас определению поэзии как образного, наглядного мышления; указав этим признак, сближающий понятие о поэзии с понятием об искусстве вообще, — недостаточно оттеняли (я имею в виду и здесь обиходное содержание суждения) специфическую черту, отделяющую поэзию от пластических искусств. Те, действительно, дают нам наглядные образы; поэзия, посредством слова, только воздействует на имеющиеся у нас представления, вызывая их, заставляя их ожить, засиять, зазвучать с новой энергией в нашей душе. Поэт — музыкант, присаживающийся к одухотворенному мыслью инструменту: этот инструмент — читатель, а клавиши — слова, которыми поэт заставляет звучать и говорить наши душевные струны. Но и сам он такой же мыслящий инструмент, как мы. И невозможно отказаться от желания познать механику этого инструмента.

Рассуждениями, исследованиями, наблюдениями и опытами в этой области давно, с самого возникновения своего, занимается эстетика. Литература о творческом процессе художников слова на всех языках изобильна. В целом ряде статей на протяжении предыдущих томов

---

*A posteriori (*лат.*) — на основании опыта. — *Сост.*

нашего сборника эта область с разных точек зрения освещалась, и я не ставлю своей задачей ни напоминать, ни дополнять того, что в этих статьях сказано. Мне хотелось бы только указать пути, которыми идут здесь исследователи, и бегло отметить как положительные достижения, так и возникающие в правильности этих путей сомнения.

Проще и прямее всего, казалось бы, обратиться к показаниям и свидетельствам самих поэтов о процессе их творчества. В своих дневниках, письмах, заметках, предисловиях к произведениям и в самих произведениях, в записанных другими разговорах и т.п. поэты, особенно в новое время, дали обширный материал, далеко еще не исчерпанный наукой. Целую систему поэтики, казалось бы, так легко начертать на основании «Разговоров Гёте с Эккерманом» или по дневнику Гонкуров, или по письмам, дневникам и «живым речам» Л.Н. Толстого, или по переписке Чехова. Одно время думали, что именно этот материал и даст поэтике прочное основание. Правда, сейчас же пришлось убедиться, во-первых, в его неполноте: эти признания и свидетельства идут по большей части от поэтов новой и недавней эпохи: поэты далекого прошлого никаких свидетельств нам не оставили, и о них пришлось бы судить по аналогии, едва ли в данном случае возможной, так как, несомненно, психика художника конца XIX века чрезвычайно резко отличается от психики поэта Ренессанса или барокко. Многих это, положим, ничуть не смущает – и им ничего не стоит изображать, например, Мольера в образе некоего Щедрина, только перенесенного в эпоху Людовика XIV, а в Сервантесе увидеть благородного мечтателя романтического типа; но настоящей науке такое субъективное приспособление не разрешается. Нельзя судить о психологии авторов гомеровских былин ни по аналогии, ни даже по контрасту с авторами романов XIX века, как это некогда делали. Еще существеннее то, что мы никогда не можем быть уверены ни в точности, ни в правдивости показаний художника. В своих свидетельствах поэты редко довольствуются простой записью своего опыта; обыкновенно они пытаются тут же дать принципиальные обоснования и разъяснения своего творчества, разъяснения, приходящие в голову иногда post factum* и затемняющие и без того отрывочную и туманную картину первоначального процесса. <...> Успех или неуспех произведения в интересующей автора среде читателей заставляет его иногда по-разному рассказывать о процессе его создания. Нечего говорить о том, что большая внешняя наблюдательность не всегда связана со способностью самонаблюдения, что индивидуальные предрассудки и склонности, а иногда отсутствие каких бы то ни было понятий о научной психологии – заставляет художника говорить сбивчиво, пристрастно, фантазировать. К этому присоединяется еще и склонность к позе, к известному кокетничанью. Даже непосредственное общение ученых-психологов с поэтами и опрос их по заранее намеченной строго продуманной программе – мало помогает точности исследования. <...>

---

*После совершившегося, т.е. задним числом (*лат.*). – *Сост.*

<...>

...Обобщениям мало содействуют пока (из того, что мы делимся с читателем своими сомнениями, не следует, что мы хотим дискредитировать в его глазах какой-либо из называемых путей) и всесторонний анализ биографический, в последнее время нашедший себе новую форму в виде так называемого «психографического» анализа. Материал, которым пользуется психография (буквально – описание души) приблизительно тот же, каким вообще пользуются биографы – но центр внимания перенесен от внешнего к внутреннему, к изучению душевных свойств автора, к регистрации этих свойств и к статистике числа их проявлений. Любителям биографий, написанных в форме нравоучительного или занимательного романа, конечно, не покажутся увлекательными сухие, но дельные отчеты о личности того или иного поэта, составляемые психографами. Раскройте, например, книгу одного из теоретиков психографии, Пауля Маргиса, об Э.Т.А. Гофмане*. Она начинается с индивидуального анализа – по рубрикам – наследственность, влияние семьи и среды, органическое развитие и его влияние, антропологические свойства, сенсорные и моторные свойства, внимание, чувство, темперамент и т.д.; к вопросам общей программы анализа даются ответы на основании, в первую очередь, свидетельства современников поэта, затем личных документов, вроде писем, дневников, автобиографических заметок, и только в третью – на основании поэтических и всяких иных произведений поэта. В итоге устанавливается определенная точка зрения на психологический тип, представляемый испытуемым.

После этого возможно перейти и к специальному анализу его литературного творчества, Как оно протекает? Какие мотивы побуждают к творчеству и вызывают его? Поводы могут быть внутренними и внешними. Важно знать, проявляется ли у поэта воля к творчеству как внезапный и непреодолимый порыв, напр [имер] , и насколько существенны в этом порыве убеждения и верования творящего, и какое значение имеют они для его творчества; не являются ли стимулом к нему побуждения энтузиастические (любовь к другому полу, дружеские симпатии, преклонение перед историческими лицами и т.п.) ; или наоборот, какова роль отрицательных чувств, вроде ненависти и протеста (побуждениями взяться за перо могут быть антипатия и ненависть к отдельным лицам, к классу, к своей среде и ее быту и миросозерцанию, к социальному порядку и т.п.) , наконец, не действуют ли как стимулы к творчеству такие волевые импульсы, как честолюбие или корысть? Также необходимо учесть и внешние мотивы, отмечая, играют ли они роль случайного толчка или постоянного стимула: материальная нужда, советы и побуждения близких и друзей, поручения, успех предыдущего произведения... – наконец, мода, пример других, вызывающий подражание.

**Margis P.* E.T.A. Hoffmann. Leipzig, 1911. Более полные сведения о психографии в его же статье: Das Problem und die Methoden der Psychographie // Zeitschrift für angewandte Psychologie. 1911. N 5.

Дан толчок – начинает слагаться внутренний материал, внутренний «образ». Он слагается, разумеется, из содержания душевных впечатлений творца – необходимо разобраться в этих впечатлениях. Какого рода впечатления всего резче влияли на психику автора, какие его к себе притягивали и каких он старался избегать? Рядом с этим необходимо еще раз подчеркнуть основной или преобладающий характер его представлений – смотря по тому, является ли он зрительным, слуховым, моторным психологическим типом или смешанным, с преобладанием какого-либо одного рода представлений. Вспомним известный рассказ о французских драматургах – Легуве[12] и Скрибе[13], в совместном сочинении пьес, так удачно дополнявших друг друга, потому что Легуве, как слуховой тип, во время писания прекрасно представлял себе звук голоса своих действующих лиц, слышал, как они говорят, мог повторить манеру, с которой должна была быть произнесена та или иная тирада; наоборот, Скриб видел фигуры, жесты, повадку этих персонажей, являясь по преимуществу зрительным, лучше сказать, зрительно-моторным типом...

После того как учтены свойства образов, необходимо выяснить их содержание: они могут быть взяты из непосредственных переживаний поэта – впечатлений, полученных им из внешнего мира активно и пассивно, в форме сопереживания, из мира внутреннего; но они могут быть результатами и косвенных переживаний – чужого рассказа, прочитанной книги, газетного сообщения, полученного письма и т.п. Ответы на эти вопросы введут нас в обстановку того внутреннего мира поэта, среди которого и из которого рождается замысел. Необходимо изучить его, так сказать, на корню. Корнем замысла может быть и наглядный, конкретный образ, и отвлеченное суждение. Психография, следуя прочной традиции, считает необходимым принять во внимание благоприятные и неблагоприятные для обнаружения замысла условия: время, место, состояние организма поэта, наличность известного нервного возбуждения и его причины, вплоть до возбуждающих средств вроде алкоголя, табака, кофе – наконец, даже зависимость от «орудий производства» (перо, карандаш и т.п.).

Следующая стадия вводит нас уже в самый процесс работы – пока еще внутренней: образ начинает высветляться, ищет своей формы. Каково при этом временное отношение внутренней работы к внешней; долго ли произведение вынашивается, соответствуют ли внутренние возможности возможностям внешнего сложения (муки слова), каковы вообще психологические явления, сопутствующие внутреннему творчеству? Замечено, что одни из писателей в период этого вынашивания чувствуют себя легко и радостно; другие, как, например, Э. Гонкур или поэт, изображенный в романе Жорж Санд «Она и Он» (под маской которого легко узнается Мюссе), говорят о нем как о болезни, завершающейся муками, напоминающими им самим разрешение от бремени. Для этого поэта вдохновенный замысел – «грызущий червь», которого он старается губить, предаваясь всяким излишествам. Сравнение с муками

деторождения мы найдем и в интересных признаниях немецкого поэта Отто Людвига[14], к которым еще вернемся. Напротив, у Пушкина –

мысли в голове волнуются в отваге[15],
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...

Начинается стадия внешней работы. Для психографа показательно, ведется ли она регулярно или спорадически, каково количество общей продукции, каковы ее формы (наброски, бессвязные записи, связный сплошной черновик, писание «набело» и т.п.) и, наконец, какова ее техника. Программу психографического исследования и можно было бы заключить вопросами формально-стилистическими: о языке произведения (слова, словосочетания, слог), о форме (стих, диалогическая форма, повествование), о мелких технических приемах и т.д. В интересной книге Маргиса, на которую мы ссылались, эта часть исследования сделана всего поверхностнее: видно, что больших результатов от изучения техники автор не ожидает.

Исследования подобного рода производятся западноевропейскими учеными – и в применении к творчеству отдельных писателей, и целых писательских групп; есть примеры всестороннего анализа личности поэта и опыта изучения одной какой-либо стороны его психики. Изучается, например, чувство красок у Людвига Тика[16] и других немецких романтиков; музыкальные и акустические элементы в творчестве того же Гофмана[17], зрительные и акустические образы в лирике Шиллера. Стараются выяснить тип фантазии, представляемый, например, Шиллером, Гёте, Шекспиром; ритм поэтической и прозаической речи исследуется приемами экспериментально-психологического изучения; выясняется запас слов, имеющихся в распоряжении поэтов, – и, следовательно, степень их словесной одаренности (15 000 слов у Шекспира) и т.п. В итоге разнообразной и кропотливой работы мы получаем ряд психограмм отдельных авторов или сродных авторских групп: так называется сводка в законченную систему характерных особенностей человека и обстоятельств, от которых они зависят. Значение таких работ и даже простой группировки материалов, по которым они могли бы быть сделаны, не нуждается в доказательствах. Приходится пожалеть, что и в данном отношении русская литература почти не тронута (специальных психографических исследований у нас нет, хоть по статьям и работам об отдельных писателях рассеяны ценные иногда материалы для таких исследований, хотя работы Д.Н. Овсянико-Куликовского, например, о Гоголе[18] довольно близко подходят к этому типу): а ведь мы располагаем немалым количеством биографий и биографических материалов для русских поэтов. Но ясно, что психография дает нечто большее, чем самые богатые внешними деталями биографические очерки. Она, несомненно, поможет нам разобраться в элементах, из которых слагается внутренний мир поэта, заглянуть за тот таинственный занавес, где происходит зачатие и утробная жизнь замысла, объяснить индивидуальное своеобразие поэтического дарования. Этот индивидуальный анализ у нее все-таки стоит на

первом плане; к произведению она отправляется от личности; свои психограммы она должна значительно сокращать для тех поэтов, о которых нет или почти нет свидетельства современников, не сохранилось личных документов. И все-таки мы можем возлагать на нее надежды, в известной мере уже оправданные.

Интерес к отдельным человеческим личностям и их своеобразию едва ли когда замрет совершенно; но параллельно с ним живет и растет интерес к изучению тех особенностей творчества единиц, которые связывают их в группы и школы, которые делают их выразителями определенных художественных направлений — как принято говорить у нас — или стилей, как говорят повсеместно. До познания общих законов, управляющих процессом поэтического творчества, нам еще далеко; из этого не следует, что мы так же далеки от возможности подметить и установить некоторые закономерности в этом процессе. Это позволяет сделать и психография. Но, несомненно, мы станем на более прочную почву, отправляясь не от творящей личности, а от результатов этого творчества, — с того момента, как, закрепленные на бумаге, они становятся реальностью, доступной наблюдению и объективному анализу. Иными словами, нам кажется полезным сосредоточить внимание на той части психографического исследования, которую можно было бы назвать техографией, если бы ощущалась надобность в изобретении нового термина. Нужно признать, что в поэтическом, как и во всяком художественном произведении, формальные и внеформальные элементы (содержание) подчинены известному единству; то, что нам дано, что может подлежать нашему объективному наблюдению, анализу — форма; то, что мы ощущаем и что мы можем наблюдать и анализировать как читатели, лишь в самих себе, — содержание: поэтому путь всякого анализа неизбежно должен идти от формального к внеформальному, если только этот анализ претендует на известную объективность. При этом в произведениях разных художников мы станем подмечать не только то, чем они друг от друга отличаются, но и то, что их друг с другом сближает: нас ведь интересует не только ход творчества у отдельных мастеров слова — но процесс поэтического творчества вообще. Можно полагать, что узкая с виду по своим задачам техография в иных случаях откроет нам на него широкие перспективы. Однако прежде всего остановимся на подробностях этого техографического, или технологического, исследования.

Его программу, ни в какой мере не являющуюся нашим изобретением, уже несколько раз давали в русской научной и научно-популярной литературе* и, если мы позволяем себе повторить ее еще раз, то не потому, что считаем свою лучше или глубже других, а, главным образом, для того, чтобы раз навсегда условиться с читателем относительно терми-

---

*В научной литературе см. статью В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» (Начала. 1921. № 1); в учебной — статью И.П. Плотникова «Формальный метод изучения художественной литературы» (Методическая трилогия. 2-е изд. Курск. 1921. Ч. 1. С. 319–345).

нологии, которой нам придется пользоваться и в дальнейших наших беседах. По существу, это та самая программа «формально-стилистического» анализа, которая является в наши дни предметом пылкого увлечения одних, предметом возмущения других и значение которой не следовало бы ни преувеличивать, ни заподозревать. Ею не покрываются разнообразные задачи, стоящие перед исследователем литературы (особенно перед ее историком), и она не представляет такого нового слова, каким она кажется многим из нас, проживавшим в неведении насчет работы в области изучения литературы, совершавшейся в последние десятилетия на Западе. Мы наметим ее лишь в основных чертах, так как к отдельным ее пунктам нам все время в дальнейшем придется возвращаться.

В литературном произведении, к какому бы жанру оно ни относилось (песня, роман, драма), прежде всего нечто сказано, и первый вопрос, естественно, приходящий в голову, это вопрос что? — хоть и не с тем смыслом, по поводу которого велась не закончившаяся у нас и до сих пор полемика. Это что — не идея, не содержание (ибо содержание, как только что было сказано, мы понимаем шире), а сюжет, тема, мотив (об условном значении этих терминов нам придется говорить дальше), ситуация (положение), которые составляют скелет произведения. В произведениях повествовательных и драматических мы называем этот скелет сюжетом, в лирическом стихотворении мы говорим о теме или мотиве, но каждый раз, употребляя разнообразные обозначения, имеем в виду приблизительно одно и то же. Изучая произведение, мы должны попытаться прежде всего формулировать для себя этот сюжет или мотив, оценить его с точки зрения его простоты или сложности; в последнем случае попытаться расчленить его на основные темы и темы эпизодические, для дальнейшего подмечая связь и отношение этих эпизодических тем к главной и т.д. В произведениях повествовательных и драматических сюжетом мы можем называть тот комплекс действий, событий — как внешнего, так и внутреннего порядка, какой перед нами развертывается. Есть писатели, как мы знаем, уделяющие большое внимание своему сюжету и старающиеся увлечь нас необычностью развертываемых ими действий; есть другие, творчество которых менее всего сосредоточено на этой стороне, для которых сюжет — вещь второстепенная: они готовы писать на любой, даже чужой сюжет, следуя известному совету Гёте[19], или откровенно признаются в своей неспособности к выдумке. Небесполезно припомнить, задумавшись над сюжетом произведения, не встречалось ли вам совпадающего или сходного с данным сюжетом у других авторов: не для того, чтобы установить заимствование, сделанное данным писателем, или влияние, им испытанное, а для того, чтобы путем сравнения с другими, аналогичными — глубже проникнуть в природу наблюдаемого вами явления, установив в ней черты родства с другими и черты своеобразия, объясняемого, быть может, не только индивидуальностью художника.

«Как изображено?» — будет вторым, и гораздо большим по охвату вопросом, который необходимо будет поставить. Это как относиться,

во-первых, к порядку расположения материала в произведении, к плану его в целом и в частях и, во-вторых, к его словесному выражению. Последнее мы условимся называть слогом, благо есть в нашем языке слово, позволяющее не говорить «о стиле в узком смысле слова» и о «стиле в широком смысле». Первое называют у нас композицией, пользуясь тем же термином и для обозначения всей формальной стороны произведения, и для обозначения творческого процесса вообще, отчего возникает путаница, не представляющая, впрочем, большой опасности для исследования, так как терминология сама по себе не определяет ни его пути, ни его характера. «Композиция обозначает, как показывает самое слово, построение (распределение, расположение) художественного материала», – читаем мы в одной из современных работ по поэтике[20]. Но построение материала проходит, как мы уже видели, несколько стадий*: и в стадии внутренней работы материал, собираясь, строится – но распределения еще нет, и автор часто сам различает его неясно, как «сквозь магический кристалл»[21]. Термин принадлежит старой риторике: но то, что у нас сейчас многие разумеют под словом «композиция», один из главных авторитетов древности, Квинтилиан, называет диспозицией, и французы охотно держатся его словоупотребления, до сих пор в ходячих руководствах различая три момента творческой работы: нахождение (l'invention), расположение (disposition) и выражение (élocution). Желающим непременно остановиться на определенном термине мы посоветовали бы и обратиться прямо к Квинтилиану[22] (Institutio oratoria, книга VII, глава 1), где они найдут и разъяснение термина «диспозиция», и в дальнейшем – учение о композиции как понимала ее риторика древних (книга IX, глава 4). Мы не видим большого неудобства остаться при популярном ныне термине «композиция». У немцев еще Шлейермахер[23], говоря о тех же трех стадиях работы, называет концепцией рождение замысла («у поэтов это обыкновенно какой-нибудь рассказ, в который можно вложить идею, группируя события вокруг известного центра»); за концепцией следует обдумывание – «медитация», когда «мысли в голове волнуются в отваге», приходя разнообразной толпой, без всякого определенного порядка, зваными и незваными, важными и бесполезными; с ними приходится выдерживать борьбу – и в этом-то отметании ненужных элементов, в приведении в порядок собранного пригодного материала, в сообщении элементам замысла более определенной формы – и заключается композиция. Мы можем различать композицию целого строения – в его основных линиях; детальную пригонку мелких частей в их соотношениях и, наконец, композицию, так сказать, специфическую, внутреннее строение этих мелких частей, взятых самих по себе. Если перед нами роман, повесть, новелла – мы без труда сумеем выделить в них прежде всего элементы чисто повествовательные и эле-

---

*Различие этих трех стадий, разумеется, условно: хронологической последовательности у них может и не быть – и они могут быть одновременны.

менты описательные. В ряду последних мы можем особо говорить об изображении фона действия, т.е., например, о литературном пейзаже или о «натюрморте» – изображении мира вещей; романист охотно дает нам изображение внешности своих лиц – что мы можем называть литературным портретом, и т.д. Повествовательная часть заключается в изображении действий, событий («развертывание сюжета»), что также требует определенной композиции: нужно выяснить, как вводится, строится и мотивируется действие, какими способами нас пытаются им заинтересовать, как от одного действия автор переходит к другому, и т.д. Как при внимательном осмотре какого-либо здания – так и здесь вы проследите скрепы, существующие между отдельными частями, входы и выходы – начала и концы как всего произведения, так и отдельных его частей, глав, книг; иногда эти скрепы искусно затушеваны, иногда они намеренно или ненамеренно обнажены, ваша задача установить и понять художественные намерения строителя, оправдать их, становясь на его точку зрения. Старинные авторы охотно помогали читателю в этом: от английского романа XVIII века до романтической поэмы и повести XIX века держалась манера непринужденной беседы с читателем, намеренных отступлений, имеющих также композиционное значение; рядом с описательным и повествовательным элементом в романе являлся элемент то лирического излияния, то рассуждения; эти авторские ремарки и речи также необходимо учесть, как бы ни были скупы на них, например, в противоположность своим предшественникам, европейские авторы второй половины прошлого века, в особую заслугу себе ставившие безличность, объективность повествования – разумеется, обманывая себя самих ложной иллюзией... Можно отдельно изучать, таким образом, композицию описательной, повествовательной и этой «авторской» части; изучать, все время имея в виду, однако, что в художественном произведении отделять их можно только искусственно. Наблюдения над композицией действия – повествование связано с наблюдениями над композицией действующих лиц: автору нужно умело показать их читателю, вывести на сцену и разместить в тех или иных отношениях друг к другу; начнется действие – и эти отношения станут меняться, статика действующих лиц перейдет в их динамику, в наблюдениях над которой и заключаются наблюдения над композицией действия в романе, драме и т.п. По своему количеству и качеству эти лица могут быть разнообразны; мы должны разобраться в их качестве: одних мы называем «героями» – так как на них сосредоточено внимание автора, на них и для них вертится вся машина действия; другие – «второстепенные» лица, но и их автор все-таки создает с определенными чертами, стараясь оживить их образы в нашем восприятии; третьих – он не имеет в виду представить законченными образами, и они играют в произведении чисто бутафорскую роль. В литературе драматической автору приходится знакомить нас с действующими лицами и их внутренним миром несколько иными приемами, чем в литературе повествовательной, но об этих приемах мы еще будем иметь суждение впереди. В драме, отметим пока вкратце, –

главным приемом для этого служит передача живой речи в прямой форме, которую мы называем диалогом и монологом: диалог является, само собою понятно, одним из элементов и повествовательной композиции.

Мы переходим теперь к важнейшей и реальнейшей части литературного произведения – к его словесной форме, его выражению, его слогу. Еще раз отметим, что эти «части», равно как и названные выше «стадии» творческого процесса, являются результатом абстрагирования и так же не существуют отдельно, как не существуют отдельно живые части животного организма, с тою разницей, что в художественном произведении разъять их труднее. Слог – это и есть то, что в обиходном языке мы называем формой, ошибочно полагая, что форма эта – род разрисованного футляра, куда запрятаны писателем его «идеи». Мы говорим: «содержание в этом произведении мне нравится, но форма плоха», не замечая, что произносим при этом фразу, почти лишенную смысла. Почти – потому, что «идея», содержание может существовать, конечно, как остаток ощущения, независимо от слов и в особенности независимо от того отбора слов, который называется слогом: как призрачная тень, она бродит, ища своего заклинателя, может быть общим достоянием и все-таки не иметь жизни, пока не явится чародей, своим словом вызывающий ее к действенному бытию! «Иметь слог (стиль) – это значит, – замечает французский писатель, – говорить на особом диалекте среди общего языка – диалекте, который одновременно является и языком общим и языком индивидуальным». Этому нельзя выучиться механически: «искусство писать, если бы оно существовало, – было бы искусством чувствовать, искусством видеть, искусством слышать, искусством пользоваться всеми пятью чувствами», – продолжает он; укажем, однако, что все эти «искусства» равно присущи каждому, и в нашей воле развивать и утончать эти свойства нашего существа. Едва ли можно назвать писателя, которому его слог дался сразу, без долгой, иногда тяжкой работы: Флобер, переживающий подлинные мучения над каждой своей страницей, Гончаров, в течение всей своей долгой жизни работающий над тремя романами, Баратынский, Гоголь, Толстой – сколько других, в чьи мастерские удалось нам пока заглянуть, – могут подтвердить это! Личность (или группа, класс и т.под.) хочет заявить о своем «я»; но на ее пути прочная языковая традиция, готовый словарь – который не пересоздашь, какой бы волей к словотворчеству и каким бы даром к нему ты наделен ни был.

Из общего словаря поэт создает свой словарь: наблюдения над слогом и могут начаться с наблюдений над словарем поэта – иногда очень своеобразным и преисполненным страстных попыток нарушить традицию. И не только над особенностями словаря – над особенностями всего строя речи возможно задуматься: пишутся специальные грамматики пушкинского языка, изучается синтаксис, напр [имер] Андрея Белого и т.п. Преобладание тех или иных грамматических категорий в языке поэта может быть весьма показательно в психологическом смысле

и само по себе может сообщать слогу тот или иной характер – то динамический, то статический.

Значение слов в течение их исторической жизни меняется; в языкознании существует особый отдел, называемый семасиологией; пользуясь даже общедоступными словами, поэт употребляет их иногда в таком сочетании, что старое, приевшееся ушам слово либо приобретает новый оттенок значения, либо возвращает себе утраченную образность, оживая и расцвечиваясь красками молодости; мы все слышали об «изобразительности слога» и знаем, что, говоря о ней, имеют в виду учение о тропах – метафоре, синекдохе, метонимии и т.п., – учение, в русской литературе так блестяще разрабатывавшееся А.А. Потебней[24]. В той или иной метафоре проницательный наблюдатель раскроет порой целую страницу истории литературного искусства, а за нею и страницу истории поэтического мироощущения, в свою очередь обусловленного мироощущением внепоэтическим и, следовательно, фактами внешнего бытия. Недаром у нас после знаменитой статьи А.Н. Веселовского об истории эпитета[25] день ото дня множатся работы по изучению эпитетов, сравнений, метафор – у Лермонтова, Тургенева, Некрасова, Тютчева, древнерусских писателей: пора, действительно, наверстать то, в чем так долго мы отставали от западноевропейских исследователей, располагающих специальными словарями метафор, например В. Гюго или древнегреческих поэтов и др.

Изобразительность и картинность слога зависят, конечно, и от того, из каких сфер сознания берутся поэтом представления – образы, выраженные словом. Мы говорили уже о работах, классифицирующих образы какого-нибудь писателя по рубрикам сфер сознания и особо изучающих, например, слуховые – акустические и музыкальные – элементы у Гофмана или передачу зрительных впечатлений, например, у Шекспира. Это делается на потребу психологии: но не менее важно это и для «технологии» поэтического творчества. Из русских писателей у Державина, например, на первом месте, несомненно, стоят образы зрительные; у Тургенева, вероятно, пришлось бы констатировать стремление к фиксации слуховых впечатлений, среди ряда иных; Толстой, обнаруживающий, как не раз было отмечено, особый интерес к жестам, к походке своих действующих лиц, – богат моторными образами; у современных нам писателей, например у Бориса Зайцева и особенно у Всеволода Иванова, можно отметить необыкновенную чуткость к обонятельным ощущениям и искусную их передачу рядом с фактом синкретических ощущений, где сливаются в целое впечатления разных чувств.

Наконец, еще сильнее, чем образность, действует на нас эмоциональность слога. Вспомним, что говорилось выше о сущности поэтического искусства: именно к эмоциональной стороне нашего сознания оно обращается более, чем ко всем другим. Не только в качестве отдельных слов и словосочетаний, выбранных и созданных поэтом, но и в их распорядке, в их внешней композиции может таиться сила этого эмоционального воздействия. Порядок слов поэтической речи может быть обратным

порядку логическому; необычная перестановка членов предложения усиливает его эмоциональность; патетика речи скажется в ряде так называемых фигур, подробно исчисляемых в качестве некоторого «искусственного украшения» старинными риториками, но представляющих, как известно, явление, свойственное нашей обычной, ежедневной речи. То отрывистый, то периодический – поэтический слог живет определенным ритмом, и в настоящее время никто уже не будет говорить о ритме как о свойстве стихотворной только речи. Возможно исследовать и ритм прозы, как исследуется ритм стиха; граница между художественной прозой и стихотворной речью давно уже признана неустойчивой – хоть мы еще не научились как следует изучать ритм прозаической речи, особенно русских авторов. Зато в попытках исследования русской стихотворной речи за последние годы у нас нет недостатка. Так, слово в руках у поэтов становится то метким обозначением, то изображением явлений внешнего мира, то символом – возбудителем смутного ряда разнообразных представлений, то средством эмоционального воздействия, то, наконец, звуковым комплексом – независимо от своего значения выполняющим художественную роль. Звуков слов в обыденной речи мы почти не воспринимаем; в ритмической речи обнаруживается их музыкальная природа, и бывают «симфонии слов, как симфонии музыкальных тонов». В своих наблюдениях мы отметим и особенности ритма, и эту звукопись, которую нет надобности объяснить субъективными ассоциациями, якобы связанными у поэтов с отдельными звукосочетаниями, – хотя в иных случаях и факт сознательно продуманной для достижения эмоционального эффекта звукописи может иметь место.

В технологическом обследовании нам не придется долго задерживаться на особенностях, вызванных принадлежностью произведения к определенному литературному виду или жанру, чему не так давно придавали еще громадное, чуть ли не решающее значение. Разумеется, техника изменяется смотря по тому, назначено ли произведение для устного выполнения, для чтения про себя или – для исполнения на сцене: последнее особенно важно, так как драматический писатель более всякого другого должен считаться с условиями передачи своего замысла не только воображаемым, но и реальным собеседникам; но даже и в этом специфическом случае установленные учебниками правила и законы – лишь результат наблюдений над кругом факторов, ограниченных местом и временем, и, разумеется, значение этих правил весьма условно. Тем более условны теоретические особенности подразделений повествовательного, лирического и драматического рода. Лет двадцать пять назад Брюнетьер, в одной из решительнейших попыток приблизить историю литературы к естественным наукам, мечтал доказать[26], что поэтические «виды» столь же реальны, как виды, о происхождении которых писал Дарвин; попытка не увлекла за собой ни одного последователя – и в настоящее время осторожным ученым приходится защищать даже три основных жанра от гиперкритики[27], полагающей, что «школьное троение поэзии – жалкий суррогат», которым мы пользуемся за недостатком более обдуманной классифика-

ции. Впрочем, бывают эпохи, когда в итоге большого литературного опыта виды приобретают реальные очертания и их условности начинают так же тяготеть над личной инициативой, как условности поэтического словаря: традиция и в данном случае торжествует над наиболее податливыми и наименее значительными для своего и следующих поколений произведениями. Изучая, например, французских классиков и писателей других стран, захваченных их влиянием, конечно, нужно знать, чего требовала теория от оды, элегии или эпопеи; это не мешало, например, Мольеру давать произведения, которые столь же укладываются в рамки комедии, сколько и в рамки серьезной драмы, или Державину писать оды, одновременно могущие быть подведенными под рубрику дифирамбов, гимнов, песен или даже сатир; к теоретическим построениям поэтики вообще полезно обращаться, лишь изучив законы, «писателем самим над собою признанные» и реально проявившиеся в его творчестве.

Эти законы, признанные над собою писателем и определившие совокупность и единство всех его художественных приемов – и выбор определенного сюжета, и композицию, и средства выражения, сообщившие его произведениям черты известного единства, – мы называем стилем, вслед за другими применяя это слово к искусству литературы так, как применяют его к искусствам пластическим. Суждение о стиле произведения и будет итогом наблюдений над всей его техникой, последним пунктом программы «технологического» исследования. Разумеется, мысль изучающего на этом не остановится: станет очевидно, что данное «единство поэтических приемов» объясняется определенным мироощущением, характерным для создателя произведения или для той поэтической и общественной группы, к которой он принадлежит; но это мироощущение складывается уже не в мастерской поэта, и спрашивать о нем мы пойдем у историков и социологов. Однако целый ряд вопросов, существенно важных для исторического объяснения литературы, встанет перед нами во всей отчетливости только тогда, когда исследование технологическое будет кончено. У занимающегося таким исследованием неизбежна и законна потребность сопоставить черты, подмеченные в технике данного произведения, с техникой других произведений и уловить повторяемость, общность, объясняемую относительным единообразием творческого процесса в его второй стадии. Момент зарождения и вынашивания замысла – насколько его можно выделить – индивидуален даже у писателей одной и той же эпохи: вернее, он представляется нам таковым, потому что внимание психологов на индивидуальных отличиях останавливается особенно охотно; напротив, процесс «выращивания», обработки замысла менее разнится у отдельных личностей, так как все они ограничены определенным кругом сюжетных схем, композиционными возможностями, словарем того языка, на котором они пишут, – не говоря уже об ограничениях внелитературных, вроде личной и классовой психологии, преодолеть которые целиком удается, может быть, единицам. Борьба личной инициативы с традицией и взаимное преломление их – вот, что яснее всего скажется именно в технологическом анали-

зе. Только он может поставить изучение литературного процесса на почву более или менее объективного исследования. Полезно, быть может, расспросить мастера о характере его мастерства; но большему научишься, наблюдая его самого в мастерской за работой и рассматривая вещи, им сделанные, с целью догадаться, как они делались.

Разумеется, вопросы о потаенной первичной стадии останутся при этом не вполне, а иногда и совсем неуясненными. Но выявление этих вопросов зависит вообще от тех успехов, какие сделает в будущем психология бессознательного: пока она более собирает материалы и группирует их, чем делает из них выводы. Материалы эти, как мы видели, далеко не равноценны. Какие заключения мы можем сделать на основании их? Поэтическое творчество возникает из потребности разрядить накопившуюся душевную энергию, из потребности того самого «катарсиса», о котором говорил еще Аристотель[28]. Оно дает поэтам сознание известного освобождения, разрешения от пут действительности и создаваемых ею душевных состояний. По этому поводу цитируют обыкновенно известные стихи Лермонтова из «Сказки для детей» («...и этот дикий бред – преследовал мой разум много лет...» – и т.д.) или признания Гёте в его автобиографии[29] о привычке немедленно воплощать в поэтические образы решительно все, что только его радовало, огорчало или мучило, и освобождаться таким путем от этих предметов, давая им внешнее существование взамен внутреннего, тяготившего поэта. Ту же самую роль играл для Гёте и его «Вертер», с помощью которого более чем через что-либо иное удалось поэту вырваться из захватившей его «бурной стихии». В последние годы, благодаря психоаналитическим исследованиям Фрейда[30] и его школы, стали несколько точнее определять характер этого освобождения: творчество поэта – один из видов «сна наяву», в котором исполняются желания; это путь к удовлетворению социально преследуемых, не могущих быть осуществленными душевных порывов и вожделений, путь, который пролагает себе наше подсознательное «я», ограниченное в своих проявлениях не только внешними причинами, но и сознательной волей самого творящего. Самый процесс работы поэтического воображения имеет много общего с механикой сновидений – хотя, быть может, и нет надобности толковать эту механику столь прямолинейно-односторонне, как делает это Фрейд. О том, что каждый во сне поэт, писал еще один из влиятельнейших натурфилософов эпохи романтизма Г. Шуберт[31] в своей некогда популярной «Символике сна» (1814). Во сне и в том состоянии полусна, которое всегда предшествует засыпанию, говорит Шуберт, душа изъясняется не тем языком, каким говорят обычно. Во сне мы в несколько мгновений выражаем больше, чем смогли бы выразить словами в течение долгих часов; с быстротой молнии сон открывает и озаряет события явной дневной жизни, для совершения которых потребовались бы месяцы и долгие годы, объясняет вещи, которые на обычном языке можно было бы растолковать лишь при помощи сложного ряда представлений и мыслей. Язык сна – это язык сокращений и иероглифов, имеющий такую же

власть над силами нашей души, какую орфический язык имеет над силами нашей внешней жизни. Кто же говорит на этом языке, какая часть существа нашего творит эти образы? Скрытый в нас же поэт, голос из внутреннего существа нашего. По Шуберту, это не дух (Geist), а душа (Seele) – та часть нашего организма, в которой сосредоточены функции низшего порядка, которая более духа подвержена непостоянству внешней природы, изменениям, зависящим от солнца, луны и прочих планет, но на которую все-таки ошибочно смотреть как на физиологический организм. По Фрейду, как известно, этим творцом образов является именно физиологический организм, а сферой, откуда черпает он свои символы и темы, чаще всего бывает сфера половых ощущений и отношений; для романтиков такая точка зрения показалась бы возмутительной, – как и в настоящее время далеко не для всех она приемлема: это нам безразлично – так как нас сейчас интересует прежде всего аналогия между работой фантазии во время сна и на первичной стадии поэтического творчества. И там и тут исходным пунктом может явиться совершенно случайное внешнее впечатление, от которого во все стороны пойдут ряды не менее случайных ассоциаций, диктуемых подсознательным «я» и оправдываемых потом логикой нашего сознания, – и фантазия, руководимая ими, может уйти от первоистока на самое неопределенное расстояние. Этим внешним впечатлением может быть для поэта что угодно – какой-нибудь человек, случайное настроение, неотвязно звенящая в мозгу мелодия, привязавшееся к мысли слово. Подчеркиваем это, так как иные склонны настаивать на словесном типе поэтического воображения. На самом деле это не так, хотя ассоциации могут быть и чисто словесного свойства в отдельных, не столь уже частых случаях. <...>

У целого ряда авторов, напр[имер], толчок работе фантазии дает не слово и не словосочетание, а впечатление от случайно встреченной ими человеческой личности, которую лишь с большими оговорками можно назвать моделью поэта. Аналогия с живописью и здесь, как и всегда, может быть только условной. Вспомним признания Тургенева[32]: «У меня выходит произведение литературное, как растет трава. Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление; вдумываюсь, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок... Затем нежданно-негаданно является потребность изобразить этот мирок». Биографы и исследователи творчества Тургенева отыскали немало таких прототипов его героев и героинь и, вероятно, отыщут их еще больше, но это не прототипы, а только исходные пункты, и сравнивать их бледные (за немногими

исключениями, когда об этих «натурщиках» у нас может создаться представление по сохранившимся от них документам и воспоминаниям) и скудные тени с живыми образами тургеневских героев необходимо с такою же осторожностью, с какой должно подходить и к тем случаям, когда исходным пунктом при создании действующего лица для автора служила его собственная личность. Современники и ближайшие предшественники Тургенева и в России, и на Западе часто почти повторяют его признание, вероятно, вообще показательное для писателей однородного стиля; из наблюдений и мыслей над характерами исходят и Гончаров, и А. Доде, рассказавший сам о генезисе «Нумы Руместана»[33] и «Королей в изгнании»; в отдельных случаях то же самое мы может сказать и о Пушкине, и о Бальзаке, и о других. В данном случае нам важно отметить не столько то, что непосредственным толчком к творчеству являются житейские наблюдения, сколько то, что художники данного типа получают импульс в виде человеческого образа, либо поражающего их наблюдение, либо даже неожиданно – в некоем сне наяву – выплывающего из подсознательной сферы. <...>

Реже случаи (среди новых поэтов), когда этим импульсом бывает ситуация – положение, либо подмеченное в жизни, либо из неопределенных источников подсказанное мысли. Обыкновенно, вместе с действующими лицами, а то и после них, является замысел действия; но поэт может задуматься и над чистой, отвлеченной от характеров ситуацией, хоть большинство писателей XIX века охотно признается в своей неспособности к «выдумке», к интриге, и невысоко ее ценит: в их глазах это качество присуще бульварному роману, ходульной мелодраме, легкой комедии, а не произведению, над которым стоит работать. Такой мастер драматургии, как, например, Сарду[34], и в наших глазах стоит невысоко, хотя мнения наши насчет сюжетности стали теперь иными. В рабочем кабинете Сарду опрашивавший его Бине увидел целые кипы «дел», совсем как в конторе нотариуса; в каждой обложке – листки с набросками какой-либо пьесы, иногда уже разделенной на акты и вчерне готовой; в других – только заглавия, вырезки из газет, где несколько слов подчеркнуто красным карандашом: там, где равнодушный читатель пройдет мимо, драматург уловил ситуацию, которая когда-нибудь может стать зерном пьесы. <...>

<...>

Бывают, наконец, писатели, стимулом к внутренней работе у которых является чужое художественное произведение: известна и, например, О. Людвигом засвидетельствована в этом отношении роль музыки; на втором после нее месте мы поставим живопись, не раз бравшую на себя роль и возбудителя и руководителя поэтического творчества. Древнегреческие романисты выходили не только из риторических школ, но и из картинных галерей эллинистической эпохи: вспомним начало «Дафниса и Хлои» и других аналогичных произведений, своего рода «рассказов по картинкам»; вероятно, не один образ, не одна сцена были внушены, например, Смоллету[35] или Филдингу[36] их современником – Го-

гартом[37]; художественные впечатления оплодотворяли пассивное воображение, например, Ап. Майкова и подобных ему поэтов, скитавшихся по странам, векам и народам в поисках «вечной» и «чистой» красоты. Можно насчитать рядом с этим немало писателей, выносящих свой замысел из читательского общения с тем же искусством, служителями которого они сами являются: они живут подражанием и заимствованием, и это не лишает их произведения ни оригинальности, ни силы воздействия. <...>

Итак, разнообразны видения, предстающие поэту, потрясенному «валом дионисийской бури», но, не распространяясь о них, предположим, что буря эта окончилась, мелькнуло видение, прошло и катартическое успокоение, завершающее экстаз, и наступил четвертый момент – «новое дионисийское состояние... относящееся к прежнему, как сильная зыбь на море к буре... могущее быть отделено во времени от первых трех не часами, а годами»*, иначе говоря, началась внутренняя работа художника, его потаенный вдохновенный труд – «вынашивание», «высветление образа» (понимая под образом в данном случае замысел). Как проходит она? Свидетельства поэтов и психологические комментарии поведут нас опять в лабиринт, где из мнимого разнообразия индивидуальных особенностей выпутаться можно только с трудом. Не будем в него углублятся; мысль поэта вообще работает ассоциациями: каждое внешнее впечатление, каждое мгновение сосредоточенной мечты вызывает их сотни, и притом самых неожиданных, как у детей или в ранней юности, когда особенно часты эти сны наяву. <...> Еще труднее было бы разграничить элементы, подсказанные подсознательным, от элементов, выработанных сознанием, в поэтическом произведении, самая природа которого требует единства. Впрочем, не всем его дано достигнуть всецело: в случае, когда, например, элементы второго порядка берут верх, мы говорим о рассудочности, риторичности произведения. Но и в случае господства элементов первого типа иные из современных читателей поднимают вопль о «бессмыслице» произведения. Очевидно, нужна какая-то мера, с одной стороны, а с другой – читателю нужно несколько больше внимания и чутья к той внутренней работе, которая вызывает иногда в произведении неожиданные словосочетания – результат подпольной работы ассоциаций мысли. Еще недавно интеллигентного читателя передергивало, когда он читал, например, у Блока о «снежном вине», о «голубом ветре», о «пожаре мятели белокрылой» и т.п. («Снежная маска»). Сейчас этот читатель, даже незнакомый со стилистическим комментарием к Блоку современного исследователя литературы, делает вид, что он «понимает» эту сложную вязь представлений, но негодует уже против футуристов-словотворцев, совершенно не желающих считаться со скудным запасом его наблюдения над собственной душевной жизнью и над миром живого слова. Логически невозможно понять многие стихотво-

---

**Иванов Вяч.* Борозды и межи. Пг. 1916. С. 193 («Границы искусства»).

рения даже, например, Фета: тому, кто их не чувствует, не поможет никакой перевод их на язык обиходной мысли, перевод, связанный, конечно, с полным разрушением их строя. <..>

Внутренние ассоциации причудливы и порой неуловимы: но представления, слова и словосочетания, вызванные ими, становятся искусством только тогда, когда прошла дионисийская буря и начался «аполлинийский сон», «прямо ведущий к осуществлению, к овеществлению грезы»; иными словами, когда уляжется «восторг» и придет подлинное «вдохновение», заключающееся в представлении поэта, предложившего различать эти два состояния в работе мысли: в «расположении души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»[38] (*Пушкин*). Работа из внутренней становится внешней: она требует, по слову того же Пушкина, спокойствия и силы ума, располагающего частями в отношении к целому. В обиходном суждении мы только на этой стадии и склонны признать ее настоящей работой, так как наивно-утилитарная точка зрения свойственна не только простому человеку из масс. На самом деле, этот новый момент отличается от предыдущего только бо́льшим участием сознания: подсознательное продолжает действовать, интуиция сохраняет свое значение, но то, что доселе было от нас скрыто, становится доступным нашему стороннему наблюдению. Из мира предположений мы входим в мир фактов. Поэт открывает двери своей мастерской: последуем туда за ним.

II. Выбор сюжета

Условимся пока называть сюжетом совокупность действий как внешнего, так и внутреннего порядка (события, поступки, активные душевные переживания), на которой, как на скелете, держится живая плоть поэтического произведения. Увидеть скелет сквозь эту живую плоть обыкновенно возможно лишь путем известного отвлечения мысли. Отождествлять начальную стадию творческого процесса в поэзии с изобретением или выбором (сейчас увидим, как правильнее сказать) сюжета нельзя после фактов, приведенных в предыдущем очерке и свидетельствующих о разнообразном характере этой начальной стадии. Лишь у небольшой группы писателей она заключается в обдумывании и развертывании какой-либо поразившей их воображение комбинации действий. Равным образом нельзя отождествлять понятие о сюжете с понятием о содержании, так как первое входит целиком во второе. В читательском обиходе, однако, мы постоянно встречаемся с подобным отождествлением – и у детей, и у взрослых, непосредственное восприятие которыми романа или драмы в большинстве случаев мало отличается от детского. Читательское «что?» обыкновенно относится к сюжету, если только восприятие индивидуума не «выправлено» учебниками и критическими статьями, выучившими его доискиваться «характеристик» и поучительной тенденции.

Нужно признать также неудачным и нередкое употребление слова «выдумка» как синонима слова «сюжет». Роль выдумки в смысле создания одним чего-то, не имеющегося в обиходе других, в поэтическом творчестве ограничена. Некогда всю поэзию определяли, на основании наблюдений над узким кругом литературных фактов, как «правдоподобный вымысел». Этот вымысел в области сюжетной, как и в области выражения, заключается только в искусстве комбинации, в новом применении общедоступного, в развитии свернутого, в свертывании развернутого. Этого достаточно, чтобы произвести на нас впечатление своеобразия. Индивидуальной мысли иногда кажется, что на всякий ее почин наложены непреодолимые тиски предыдущим развитием. У поэтов XIX века, особенно к эпоху «мировой скорби», нередки жалобы на то, что писать не о чем, что все давно воспето, рассказано, представлено, что они пришли слишком поздно в мир, уже слишком старый (Лермонтов, Мюссе и др.). Но сюжеты повторяются лишь, как повторяются основные темы человеческой жизни, человеческой действительности, переносящей свой закон и в мир мечты и подающей материал для самых причудливых фантазий и грез поэтов. Законы психофизиологической жизни остаются в человеческом мире постоянными, но оттенки человеческой психики резко меняются на протяжении веков, в зависимости от смены эпох культурно-экономической жизни. А ведь в этих оттенках все дело. И если, действительно, все давно сказано, то остается, по верному замечанию французского мыслителя XVII века[39], новая манера сказать это старое. «Когда играют в мяч, один и тот же шар перебрасывают друг к другу, но находится играющий, который бросит его удачнее всех других».

Вымышлять сюжеты писателю не нужно: в крайнем случае, этот «вымысел» будет состоять, например, в контаминации нескольких готовых сюжетов, в перестановке их элементов — не более. Искать сюжет не приходится: достаточно его выбрать. Сделать это и трудно, и легко, потому что события каждого дня поставляют сюжетных схем сколько угодно.

Из общего числа литературных произведений мы и можем выделить, во-первых, произведения с сюжетами автобиографического характера. Они относительно позднего происхождения и предполагают, разумеется, известное развитие личного сознания в общественной или племенной группе. В целом ряде сочинений, которые у нас трактуются как «беллетристика», мы найдем только мемуары или дневники поэтов, иногда замаскированные, иногда незамаскированные. Маскировка может быть вызвана чисто случайными обстоятельствами и проявится тогда в мене личных имен и местных названий; она может быть продиктована художественными соображениями — желанием объективировать для самого себя события своей жизни, свои впечатления; она может отсутствовать — и тогда мы стоим перед вопросом, позволительно ли отнести данное произведение к области поэзии. Достоевский, например, пишет свои «Записки из мертвого дома» и в подзаголовке выставляет слово «роман»: вымысел романтический сводится к изобретению псевдонима — Александр Петрович Горянчиков, сосланный на каторгу за убийство

жены, дворянин и помещик, — и к рассказу о знакомстве автора с Горянчиковым; в процессе писания «Записок» Достоевский перестал этим Горянчиковым интересоваться, и для сюжетной схемы «романа» он не понадобился. Установить, основываясь на характере и свойствах сюжета, границу между поэзией и непоэзией в данном разряде невозможно. А между тем мы улавливаем отличие, например, «Исповеди» Руссо, «Поэзии и правды моей жизни» Гёте, «Кавалерист-девицы» Александрова-Дуровой, «Истории моей жизни» Жорж Санд или даже «Детских лет Багрова внука» Аксакова от «Давида Копперфильда» Диккенса, «Детства и отрочества» Л.Н. Толстого, «Мартина Идена» Джека Лондона или «Детства» и «В людях» М. Горького. Точно так же нельзя было бы утверждать, что границей между мемуарами и «беллетристикой» мемуарного типа служит бóльшая простота, меньшая сконцентрированность и динамичность сюжета в первых. В записках знаменитого авантюриста XVIII века Казановы, где все может показаться романической выдумкой и где почти все проверено кропотливыми исследованиями по документам, или в воспоминаниях Бенвенуто Челлини динамики не меньше, чем в любом романе Дюма-отца. Грань, действительно, очень зыбкая, и нередко установить ее можно лишь по тому, как сочинение воспринимается читателем. В большинстве случаев, впрочем, мы обращаемся к мемуарам не столько в поисках занимательной фабулы, сколько из интереса к быту и образу мыслей того времени, от лица которого говорит мемуарист. Можно признать, что и в романах с автобиографическим сюжетом центр тяжести для их авторов чаще лежит не в богатстве и значительности действий (сюжета): как бы освобождая себя от всякой ответственности за сюжет, уже полученный в определенно-готовом виде, авторы говорят нам не столько о событиях внешних, сколько о внутренних переживаниях, углубляют изображение действующих лиц и декоративно-бытового фона. Рядом с этим стоит стремление до известной степени обобщить события внутренней личной жизни и, что еще важнее, ввести сюжет в какие-то художественно-определенные рамки — расположить его элементы в порядке, вызываемом требованиями художественного эффекта, о чем мемуарист может вовсе не заботиться. Разумеется, произведения данного типа далеко не однородны; у многих «поэзия» резко вторгается в область «правды»; сюжет, продиктованный лично пережитым, переплетается с элементами, внушенными наблюдением жизни других; рассказывают не только о том, что с ними было, но и о том, что могло бы быть, — и получаются произведения типа гётевского «Вертера», об автобиографичности которого мы может судить лишь по указаниям самого автора, или произведения типа «Цыган» Пушкина, романов Жорж Санд («Она и Он») и подобные. История «Вертера» известна. Впечатления от службы в имперском каммер-герихте в Вецларе, любовь к Шарлотте Буфф, невесте друга Гёте Кестнера, и трагическая судьба соперника и приятеля, Иерузалема, личность которого во многом воспринималась поэтом как подчеркнутое и извращенное отражение лица собственной души, — создали сюжет произведения, напитанного,

по словам автора, кровью его сердца. «Я припоминал всю свою прошедшую жизнь, содержание которой еще ни разу не служило мне канвой для поэтических произведений», – сообщает он. Факт из жизни чужой, который мог бы быть лично пережит, дал развязку; завязку и развитие действия автор мог бы взять из собственного дневника.

К другой большой группе мы отнесем произведения с сюжетами, выбранными из сферы, лежащей за пределами личного мира авторов. В них ни читатели, ни самый прозорливый из критиков не станет искать замаскированных событий реальной жизни поэта. По характеру своему эти внеличные сюжеты могут быть также разнообразны, хотя разнообразие это более мнимое, чем действительное. Канву произведения автор может получить в готовом виде со стороны – из чужого рассказа, из ходячего анекдота, из газетной хроники и, наконец, из чужого литературного произведения. Так получил Л.Н. Толстой сюжет «Живого трупа» – в виде рассказа о судебном процессе в московской судебной палате; за уголовной хроникой чутко следил Достоевский – достаточно перелистать страницы «Дневника писателя»; основные линии сюжета «Бесов», как известно, их автор получил из нечаевского дела; еще бóльшую службу судебные драмы и ошибки сослужили несметному количеству второстепенных писателей. Из виденного и слышанного во время службы в рекрутском присутствии, во время своего коммивояжерства и чиновничества выбирал Лесков, неистощимый автор «Рассказов кстати», сюжеты своих повествований. Провести границу между рассказом, извлеченным из протокола, составленного по данным следствия и показаниям свидетелей и – анекдотом, рассказом о том, чего, может быть, никогда и не было, – трудно; анекдот предполагает, пожалуй, известное сгущение действительности, сводимой к одному или немногим положениям гротескного характера; на этом положении он держится и может кончаться ситуационным заострением – развязкой, после которой «можно смеяться»; одним словом, он уже продукт известного творчества, переработки сырого материала, доставляемого жизнью. В условиях бытового уклада, часто входящего в противоречие со здравым смыслом, и действительная история может принимать характер нелепого анекдота. Сюжет гоголевского «Ревизора», именно как анекдот, передавался в русском обществе 20–30-х годов, хоть в основе этого анекдота и лежал действительный случай (столько раз повторенный жизнью и после 30-х годов!), имевший место не то в городе Устюжне Новгородской губернии, где какой-то проезжий, выдавая себя за петербургского чиновника, обобрал обывателей, – не то в Оренбурге, где за ревизора, присланного с секретным поручением, принят был сам Пушкин, – не то в Бессарабии, с Павлом Свиньиным, патриархальным журналистом начала века и известным лгуном, – не то с каким-то Волковым и т.д. Анекдот показался настолько характерным для николаевской эпохи, что уже Пушкин набрасывает программу комедии, где сюжет анекдота ассоциируется с сюжетом когда-то прочитанной комедии Лесажа[40] «Криспен – соперник своего барина». Харьковский писатель Квитка-Основьяненко[41] разрабатывает

этот анекдот в комедии «Приезжий из столицы»; Гоголь, по совету Пушкина, кладет его в основу своей знаменитой комедии; А.Ф. Вельтман[42] в несколько переиначенном виде воспользуется им для повести «Неистовый Роланд»; писателям нет надобности заимствовать друг у друга, так как сюжет носится в воздухе, принадлежит всем вообще и никому в частности. Еще в стадии устного творчества наметилось два основных типа этого анекдотического рассказа, различавшихся по характеру отношения главного действующего лица к своему положению: в одном случае – это ревизор-самозванец, мошенник сознательный, в другом – он нисколько не собирается выдавать себя за ревизора и все-таки принят за него: ясно, что вторая версия богаче комическими эффектами, чем первая, и немудрено, что, например, Гоголем именно она и выбрана для разработки. К началу 40-х годов воспоминания об анекдоте уже неразрывно связаны с художественными его воплощениями. «Всем уже известно и переизвестно из повести «Неистовый Роланд» и из комедии «Ревизор», и из иных повестей и комедий о приезжих из столицы, сколько происходило суматох в уездных городах от приездов губернаторов, вице-губернаторов и ревизоров», – замечает тот же Вельтман в начале другой повести – «Приезжий из уезда, или суматоха в столице», открывающей сборник его повестей 1843 года. <..>

<..>

Если имеются определенные указания, что анекдот или рассказ вычитан, т.е. получен данным автором в известной литературной обработке, мы говорим о произведениях, написанных на чужой литературный сюжет: их, пожалуй, можно было бы выделить в особую, третью категорию. Любители отыскивать заимствования роются в книгах и бумагах писателя, и иногда небрежная отметка ногтем или карандашом на полях прочитанной им книги много лет спустя доставляет исследователю радость научного «открытия». О заимствовании, однако, нельзя говорить в случае совпадения лищь отдельных элементов сюжета или основных его линий; самый факт заимствования сюжета мало показателен для понимания сущности творческого процесса; но собирание коллекций однородных сюжетов и тем полезно для выяснения размеров сюжетного запаса, которым располагает эпоха, предлагающая писателю сделать выбор. Когда несколько лет назад в сюжете одного из рассказов Арцыбашева[43] критика подметила сходство с одним из рассказов Вилье де Лиль Адана[44], поднялся шум и крики о плагиате. Долгое время с тем же не давали покоя Ремизову[45], приучив его, специально для удовольствия критиков и историков литературы, снабжать произведения на сюжеты из апокрифов и народных сказок ссылками на источники. Драматические писатели конца XIX и начала XX века, инсценируя чей-нибудь роман или переделывая иностранную пьесу, из того же уважения к чужой «собственности» прибавляли в подзаголовке – «сюжет заимствован». Едва ли Плавту, Теренцию, Корнелю, Расину, Мольеру, Шекспиру и многим иным поздоровилось бы в условиях столь строгого литературного быта! А между тем Гёте совершенно серьезно советовал начинающим писателям браться

за уже использованные другими сюжеты. «Особенно я остерегаю вас, – говорил он Эккерману, – от собственных, вами придуманных, больших сюжетов; при этом обычно хотят выразить свой взгляд на вещи, а он-то редко бывает зрел в юности... Сколько времени будет потрачено на то, чтоб изобрести сюжет, изложить все в порядке и в связи, и за это никто не поблагодарит нас, если даже предположить, что мы доведем работу до конца. При данном сюжете совсем иное, все идет легче. Тут имеются налицо факты и характеры, и поэту следует только оживотворить целое. Он сохраняет также всю полноту, потому что своего ему приходится прибавить немного; равным образом, требуется гораздо меньшая трата времени и сил, потому что ему подлежит только труд исполнения. Я советую даже браться за сюжеты, уже обработанные. Сколько уже написано Ифигений, и, однако все они разные, потому что каждый видит и располагает вещи по-своему, на свой собственный манер». В драматической литературе эта взаимопомощь сюжетами долгое время считалась явлением совершенно нормальным: о плагиате не поднимали речи в эпоху особенно пышного расцвета драматургии в Англии, Испании, Франции – и ни Шекспир, ни Лопе де Вега не делали к своим пьесам приписки – «сюжет заимствован». В полной законности заимствования не сомневались и в средние века авторы, например, рыцарских романов-поэм, считавшие скорее личное изобретение в области сюжета признаком дурного тона и малой образованности. Лишь романтические толки и манифесты о самобытности XVIII–XIX веков поколебали эту традицию. Девятнадцатый век потребовал от своих авторов оригинальности и в сюжете. И в то же время в своих теоретических и исторических исследованиях литературы он усиленно подчеркивал факт однородности, повторяемости сюжетов в мировой поэзии, в отдельных случаях не останавливаясь перед явными натяжками, сводя все изучение, например старинной народной поэзии, к разысканию сходных сюжетов и установлению их филиации. Эти сюжеты, как представлялось многим, созданы были еще на заре человеческого бытия; подобно платоновским идеям, они играли роль прототипов всего возникавшего затем в области эпоса, драмы и даже лирики. Оставалось только составить их списки, и одна из важнейших задач историко-литературной науки была бы решена. При наличности некоторой начитанности сделать это не так уже трудно. Повторяемость особенно бросалась в глаза в драме. Разве бесчисленное множество сюжетов комедии от Менандра до Скриба и далее не сводится к одной основной схеме, где двое влюбленных, на пути к своему счастью встречающие препятствия со стороны родителей жениха или невесты, планы которых не сходятся с мечтами детей, благодаря стараниям своих слуг – более, чем благодаря собственной предприимчивости, одолевают препятствия и сочетаются браком? Явно повторяются и сюжеты трагедий. В тех же разговорах Гёте с Эккерманом великим поэтом сделано указание, что еще Гоцци утверждал, что существует всего 36 драматических положений. «Шиллер немало трудился, чтобы найти их больше, но не мог насчитать и столько, сколько Гоцци». Не так давно современный

французский писатель Жорж Польти в специальной книге[46] опубликовал список этих 36 драматических положений, проверив его более чем на 1200 пьесах мирового репертуара. Книга выдержала несколько изданий, и прежде всего сам автор остался ею доволен: ему показалось, что он сделал открытие не менее важное, чем закон всемирного тяготения. В самом деле, ведь эти 36 положений – если их действительно 36 – исчерпывают не только запас возможных сюжетных комбинаций, но и круг возможных эмоций: «вот сущность всего бытия, вот, что чередуется беспрерывно, что наполняет историю, как волны – море, и в чем ее основа, потому что это основа человечества, где бы оно ни находилось – в сумраке африканских лесов или «Под липами», или при электрическом свете Бульвара – и так было от времени единоборства со львами в горах, и так будет, несомненно, в самых бесконечных далях грядущего; потому что этими 36 эмоциями – ни одной больше – мы окрашиваем, нет! мы воспринимаем все, что нам чуждо вплоть до растительной жизни и космического механизма, и на них создаются и будут всегда создаваться наши богословские и метафизические системы, все дорогие нам «по ту сторону!». 36 положений, 36 эмоций, ни одной больше». Увлеченный рекламой читатель будет, однако, разочарован, от заманчивых обещаний предисловия перейдя в самому списку «положений»: все они даны в форме, столь обобщенной, что от конкретных сюжетов остается лишь слабый намек; вот, например, 20-е, «самопожертвование во имя идеала»: подразделения – «жертвовать своей жизнью ради данного слова» – пример «Эрнани» Гюго; «жертвовать жизнью ради успеха своих» – недошедший «Протезилай» Еврипида и отчасти его же «Ифигения в Авлиде» (другая подрубрика – «ради блага своих» – «Страждущий Христос», византийская драма, приписанная св. Григорию Назианзину); «жертвовать жизнью ради почитания и любви к родным» – «Антигона» Софокла, Еврипида, Альфиери; то же во имя веры – «Стойкий принц» Кальдерона и все произведения, изображающие трагедию, мучеников, проповедников, ученых и философов, вплоть до «Творчества» Э. Золя; «жертвовать во имя веры и жизнью, и любовью» – «Полиевкт» Корнеля и «Евангелистка» Доде; «жертвовать своей любовью интересам государства» – трагедии Корнеля и др.; наконец, «жертвовать своим благосостоянием во имя долга» – «Воскресение» Л.Н. Толстого... Если «Воскресение» Толстого нам не очень легко в своем представлении объединить с «Антигоной» – то, конечно, еще труднее выискать общность хотя бы некоторых положений «Записок из подполья» Достоевского – с «Королем Лиром», «Тимоном Афинским» Шекспира и даже с первым действием «Сида» Корнеля и с первым же – «Лукреции Борджии» В. Гюго; а между тем все они объединяются, составляя подрубрики 6-го положения «Злополучие» (Désastre): А 1 – Испытать поражение; 2 – Гибель родины; 3 – Гибель человечества; 4 – Бедствие, вызванное природой; В – Низверженный король; С 1 – Испытать неблагодарность; 2 – Испытать несправедливую злобу; 3 – Испытать обиду (здесь и «Записки из подполья»). Даже при такой дробности деления классификация нас не удовлетворяет, и, кажет-

ся, автор напрасно в своем заключении ссылается на логику — именно с точки зрения логики всякое деление должно производить на основании различий в признаке, общем всем членам делимого целого. Реми де Гурмон[47], пожалуй, более прав, предлагая свести эти тридцать шесть положений драмы и романа к четырем. «У человека, взятого как центр, могут быть установлены отношения: к самому себе, к другим людям, к другому полу, к бесконечности, богу или природе. Всякое литературное произведение неизбежно входит в одну из четырех категорий». Так и придется сделать, идя последовательно по пути схематизации. Даже оставаясь в рамках литературного жанра, уже закончившего свое существование, зарегистрировать его сюжеты оказывается не столь просто: вот отчего нет, несмотря на наличие ряда попыток, такого списка для народной сказки, который удовлетворил бы исследователей (цифра сказочных сюжетов более колеблется в пределах от 40 до 50), а между тем здесь аналогии, казалось бы, так резко бросаются в глаза! Русский мужик, увидевший в поле зайца и размечтавшийся о грядущем благополучии, которое он построит для себя на поимке этого зайца, — и молочница Лафонтена, мечтающая о том же над крынкой молока, — и брамин из индийской «Панчатантры», так же точно разбивающий свои мечты, рассыпав муку, собранную от нищелюбцев, — объединяются проще, чем «Преступление и наказание» Достоевского и «Сердце-изобличитель» Эдгара По. Но и при сравнении сказочных сюжетов необходимо учитывать не только сходство основных линий, но и несходство элементов сюжета, представляющихся побочными. И, конечно, не следует забывать, что сходными остаются не сюжеты, не отделимые, даже при отвлечении, от некоторого местного и временного колорита, а с х е м ы с ю ж е т о в, результат еще большей работы абстракции. Между всеми этими понятиями, в обиходном языке смешиваемыми, должно установить границы. С этого мы и начнем.

Изучающим выразительное чтение в качестве вспомогательного средства рекомендуют заниматься скелетированием читаемого ими рассказа. Делается это так же, как получают скелет листа: маленькой щеточкой начинают осторожно бить по листку, мягкие части постепенно выбиваются, остается один узорчатый каркас, на котором они держались. Если вы возьмете любую повесть и постепенно вычеркнете из нее все литературные портреты, пейзажи, жанровые описания, все разговоры действующих лиц, изображение их душевных состояний, все авторские сентенции и ремарки, даже все вводные эпизоды и второстепенные действия — у вас получится конспект, из которого вы устраните еще все слова, необязательные для логического смысла каждой фразы: останется скелет, сохраняющий, однако, временные и местные признаки — это сюжет: $2 \times 2 = 4$. Подставляя буквы, получим алгебраическую формулу $a \times a = b$. Здесь уже не бросается в глаза местно-временной колорит и присутствует он лишь постольку, поскольку материалом формулы остаются житейские отношения-действия, самая комбинация которых определяется условиями места и времени. Эту формулу мы назовем сюжетною

схемой. По существу лишь о ее повторяемости можно говорить: сюжетные схемы литературных произведений, разделенных веками и странами, сходны не потому, конечно, что являются отражением идеального прототипа, вынесенного народами из их древней прародины*, а потому, что м о г у т вырастать из единого прототипа, как из эмбриона, развиваться, как развиваются высшие организмы из низших. Но нет надобности в поисках за этими низшими организмами уходить каждый раз с территории того племени, литературу которого мы изучаем. В свою очередь, всякая сюжетная схема, подобно сюжету, не монолитна: она легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами: А.Н. Веселовский определяет мотив как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума и бытового наблюдения»[48]. Современный автор, принимая определение Веселовского, делает к нему необходимую, с его точки зрения, добавку: «мотив – предельная ступень художественного отвлечения мысли», поясняя: «под художественным отвлечением я понимаю ту степень отвлечения, которая потенциально содержит в себе возможность художественного развития мотива»**. Но, во-первых, нет надобности уже очень настаивать на этом отвлечении: оно необходимо, когда речь идет о романе или драме, или поэме нового времени, но не забудем, что мировая литература располагает и произведениями, дающими сюжеты и мотивы в почти обнаженной форме: в сказках первобытных народов, в народных приметах и поговорках мы часто имеем такие обнаженные сюжеты и обнаженные мотивы. А во-вторых, очевидна необходимость различать мотивы, так сказать, реальные и мотивы схемы, как и в области сюжетов. Сюжет «Кавказского пленника» Пушкина, например, расчленяется на несколько мотивов, из коих главным будет: «черкешенка любит русского пленника»; в схематическом виде: «чужеземка любит пленника».

Мотив – простое предложение изъяснительного характера, некогда дававшее все содержание мифу, образному объяснению непонятных для примитивного ума явлений. Это ответ на разнообразные «отчего?» первобытного человека, в иной форме повторяющиеся и у современного ребенка, мифотворчество которого ограничено вмешательством взрослых. Отчего ворона черного цвета? куда девается солнце, когда оно заходит? отчего гора в Псковской губернии называется Судома? Из подобных вопросов рождаются мифы, объясняющие явления природы, ставшие

---

*Как представлялось, по-видимому, тем сторонникам восточной теории распространения сюжетов, которые склонны были в европейских версиях видеть лишь отголосок, искажение, забвение первоначального смысла, каким обладал в полной мере сюжет древнеиндийского прототипа.

***Бем А.Л.* К уяснению историко-литературных понятий // Известия / Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. 1918. Т. XXIII. Кн. I. С. 231. (Несмотря на дальнейшие возражения, рекомендуем читателю эту статью.)

непонятными слова и местные названия, явления жизни общественной и исторической, явления жизни душевной – сны, кошмары, галлюцинации*. Как возникают эти протоплазмы сюжетов? Вопрос, правда, побочный, но зато очень практический, так как не более полутора-двух лет назад в России на Украине мы жили в атмосфере, преисполненной творимыми легендами, и рождение мотивов и целых сюжетов могли изучать по наблюдениям над самой жизнью, а не по книгам. В основе невероятного с виду комплекса мотивов лежат реальные наблюдения и факты, хоть доискаться этой основы иногда очень трудно. Можно было бы иллюстрировать это утверждение примером из воровского или религиозно-легендарного эпоса наших дней, ожививших немало мотивов из новеллы «плутовского» жанра или из сказаний «Великого зерцала» и даже «Диалога чудес» Цезария Гейстербахского (XIII в.). Но мы возьмем иллюстрацию из области, к которой можно отнестись более объективно. Капитан греческого судна, на котором ехал учёный немецкий путешественник, рассказывал последнему, что в Греции водятся рогатые змеи; одна из них укусила его года два назад в лесу у ручья; схватив, он пытался ее задушить, но она убежала, оставив свои рога на земле. Путешественник, разумеется, усомнился в реальности подобных змей: капитан принес вещественное доказательство – рога жука-оленя, выпущенные змеей, когда он пытался ее задушить; по его убеждению, это и были рога змеи.

В большинстве случаев при обращении реального наблюдения (реального и в объективном и в субъективном, конечно, смысле) или факта в «поэтический» мотив мы имеем дело со сходным процессом мысли. Реальный случай подвергается в фантазии безыменных творцов основательной переработке, имеющей немало общего с пересозданием действительности в творческой фантазии поэтов. Зачатком является иногда логическая ошибка или поспешность заключения – как в приведенном выше примере: естественное объяснение явления позже всего приходит в голову творцам легенды, ищущей чудесного, – обусловлено ли оно вмешательством потусторонних сил, или необычайными способностями действовавших в событии лиц – их силой, отвагой, хитростью, изворотливостью и т.д. Значительность происшествия вырастает в фантазии качественно и количественно: стычки небольших отрядов превратятся в кровопролитные сражения армий, борьба двух племен – в войны, от исхода которых зависит участь целых народов, а иногда и всего человечества (древние евреи, греки); главное действующее лицо станет символом – носителем определенных качеств, и понемногу к первичной группе мотивов присоседятся, группируясь вокруг центральной фигуры, другие с аналогичным содержанием; последовательность действий будет изменена в порядке нарастающей или понижающейся градации; в сюжете появятся черты драматизма, способного развернуться в речах и спорах

---

*Не останавливаемся на этом, так как вопрос уже освещен в других томах нашего сборника, например в статьях проф. Е.Г. Кагарова «Типическое развитие религиозно-мифологического мышления» (1914. Т. 5).

действующих лиц; наконец, все событие будет отодвинуто в далекое прошлое – из современного анекдота станет легендой.

Так постепенно из комплекса мотивов образуется сюжет или сюжетная схема – сложное предложение с несколькими придаточными, расположенными в разных степенях подчинения главному. Так одноклеточные протисты соединяются в союзы протистов, из которых возникнут низшие беспозвоночные животные, растения и т.д., вплоть до высших позвоночных и человека. Сюжет не повторяется, как не повторяется индивидуальность; сюжетная схема может повторяться, хотя и здесь стремление разыскивать одну и ту же схему на необозримых просторах мировой литературы неизбежно приведет к обобщению, не учитывающему всей совокупности признаков явления. <...>

Итак, выбор сюжета ограничен сюжетными ресурсами определенной эпохи, ее литературной традицией, обусловленной предшествующим развитием, с одной стороны, и социально-психологическим бытом, с другой. Нет постепенного вырастания сюжетов из зерен, брошенных первичными сеятелями в ниву поэзии; нельзя представлять себе историю сюжетов в виде генеалогического древа, и как для развития литературных направлений, так и для этой истории «волнообразная» схема (сменившая генеалогическую в лингвистике) была бы более уместна. Однако в рамках каждой данной эпохи такие генеалогические древа возможны: следует помнить только, что они не поддаются пересадке в условия другой культурной среды и эпохи. <...>

В своей недописанной, к сожалению, «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовский указывает, например, как в литературе XVI века обновляется сюжет евангельской притчи о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров*. Обновление этой схемы (не сюжета!) он объясняет в другом месте общественными настроениями эпохи, когда во Франции, Англии, Германии старые идеи встречались с новыми, шедшими с итальянского юга: в одних местах новое привилось, в других вызывало отпор, приводило к душевному раздвоению, к той реакции, которая давала себя знать во всех областях жизни. XVIII век выдвигает между другими характерную для эпохи окончательного расчета с феодализмом схему: человек, стесненный цивилизацией, но богатый ее содержанием, может жить и развиваться, даже будучи удален от стеснительных условий жизни в цивилизованной среде. В 1719 году появляется знаменитый «Робинзон» Дефо, но еще раньше, в 1710 году, автор утонченных комедий, Мариво[49] выпускает во Франции «Приключения и путешествия Жака Масе», произведение ныне забытое, но также дающее историю моряка, выброшенного бурей на южноафриканский берег и вернувшегося на родину после восемнадцати лет всяческих испытаний. У Мариво уже имеется схема будущих романов приключений в экзотических странах – без нравственно-поучительной окраски ее

---

*См. также: «Из введения в историческую поэтику» (Соч., 1913. Т. I. С. 20–57).

в «Робинзоне», вслед за ним во французской литературе уже под влиянием «Робинзона» число экзотических романов начинает расти и вдруг останавливается: схема, данная в «Робинзоне», из области поэзии поступила в оборот философии – и только после Руссо, своим авторитетом подкрепившего ее значительность и развернувшего скрытые в ней возможности воздействия, она вновь возвратится в поэзию – у Бернарден де Сен Пьера[50], и в 1823 году у Байрона («Остров»), где уже решительнее, чем во всех предыдущих разработках, высказано осуждение «цивилизации», создавшей нестерпимые для мыслящей личности условия политической жизни. В XIX веке мотивы данной схемы собираются в законченный комплекс, где дана, однако, весьма существенная поправка: личности, выросшей в условиях определенного социального строя, нет спасения и в первобытной среде, представляющейся царством братства и свободы: «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет»[51], как формулировал свою мысль Пушкин. Новая серия открывается романом Шатобриана «Начезы», написанным еще в конце XVIII века, но напечатанным лишь в 1825 году: разочарованный в людях, в культуре, в самом себе, герой уходит к американским дикарям, просится в их среду, женится на дикарке, но становится для добрых дикарей невольным и вольным виновником разнообразных бедствий: пустота его души остается незаполненной, и ничего, кроме горя, он не оставляет и той, которая его полюбила. Независимо от Шатобриана, Пушкин – под влиянием ли чужого рассказа, или лично пережитого в 1822 году в Бессарабии приключения – берется за ту же сюжетную схему и создает «Цыган»: введением нового мотива – ревности – усилена динамика схемы, заключительным моментом которой уже не будет, как у Шатобриана[52], меланхолический апофеоз центральной фигуры. Схема продержится в течение всего века. Л.Н. Толстой вспомнит ее в «Казаках», может быть, в целях пародирования. Стриндберг[53] ею воспользуется для разрешения вопроса об отношении «аристократов мозга и нервов» к массе: в одном случае развязкой сюжета будет победоносное возвращение героя в культурную среду, из которой он вырван случайно («Чандала»), в другом, как у Шатобриана, герой уйдет в сознании собственной неуспешности, с окончательно разрушенной душой («В шхерах»). Крайние индивидуалисты, герои Стриндберга, не ищут душевного обновления в среде существ, представляющихся им низшими; в противность шатобриановскому Рене, пушкинскому Алеко, толстовскому Оленину, у Стриндберга инженер-философ (из второго, поименованного только что романа) поселяется среди рыбаков одиноко, чтобы сохранить свою индивидуальную самобытность: введены новые мотивы, но остов сюжета еще прежний. Расходясь, данная схема становится общим достоянием: если крупный художник волен брать ее или не брать, то писатель, менее сильный, волей-неволей за нее берется, так как установившаяся традиция ему ее навязывает. Для нас безразлично, особенно в данный момент, имеет ли, напр [имер], повесть Баранцевича[54] «Чужак» автобиографические элементы или не имеет: ее сюжет, по-видимому, сам по себе не автобиографичен и также получен из запаса,

в свое время тронутого и Шатобрианом, и Пушкиным, и Толстым. Герой Баранцевича уходит не к дикарям и не к цыганам – это один из русских «народников» 70–80-х годов, но история его женитьбы на крестьянке и печальный конец этого брака составляет любопытную параллель хотя бы «Цыганам» Пушкина, совершенно независимо от исторической значительности произведений и их значения для читателя. Как и Алеко, Александр Ильич Баранцевича подслушивает любовное объяснение своей жены с деревенским сердцеедом Гришкой: он не хватается за кинжал, а, обессиленный волнением, старается уйти незамеченным; роль старого цыгана распределена между двумя исполнителями – старым дедом, мораль которого: «какая-никакая жена, а жить-то с ней нужно», и отцом Тани (жены), в параллель знаменитой заключительной реплике старого цыгана, говорящего у Баранцевича Александру Ильичу: «Чужак ты! Ты нас не понимаешь, а мы тебя и подавно!» – и повесть заканчивается в соответствии с традиционной развязкой.

В подобных случаях критики и последователи литературы спешат зарегистрировать черты сходства, иногда на этом и останавливаясь; начинается бесплодный по существу спор: заимствовано или не заимствовано, мог ли или не мог автор «воспользоваться» – бесплодный уже потому, что умершего писателя нельзя вызвать и расспросить, а если б он и ответил, то еще вопрос, насколько можно на его ответ положиться. Не привлекательнее ли задача широкого сравнения, устанавливающего не только сходство, но и все черты отличия и имеющего главною целью изучить вариации сюжетной схемы в пределах той или иной художественной эпохи? Изучить – следовательно, и объяснить: причины устранения одних мотивов, вторжения других, перестановки третьих могут лежать в особенностях социальной группы, к которой принадлежит писатель, в особенностях его литературной манеры, в его отношениях к традиции. Может быть – также и в случайных фактах из его личного обихода, но это наименее уловимо и, пожалуй, наименее важно. <...>

<...>

Можно, пожалуй, сказать, что многоразличные общие темы повествовательной литературы сводятся к одной господствующей: это тема борьбы. Она сближает «Илиаду» и «Калевалу» с «Новью» Тургенева и «Жерминалем» Золя, «Орестею» Эсхила с трилогией А. Толстого, «Клариссу» Ричардсона с повестью Горького или Леонида Андреева. Но эта отвлеченная тема на практике столь же многообразна, как и самая идея борьбы. В древнейшую пору – это борьба с природой, борьба племен и народов друг с другом, позже это борьба классов; в ту пору, когда в литературах являются установившиеся формы драмы и того жанра, который много позже его возникновения стали называть случайною и сейчас лишенною этимологического смысла кличкой романа, – это борьба с судьбой, неведомою и страшною силой, борьба с чудесно возникающими на пути личности чудесными же препятствиями, борьба с житейскими случайностями и превратностями, борьба с социальной сре-

дой отрознившейся от этой среды личности, борьба единицы, группы или класса с социальным гнетом другого класса и, наконец, борьба человека с самим собою, борьба внутренняя. Свойство сюжета требует, чтобы эта борьба была показана не только во внутренних, но и во внешних ее проявлениях, каковыми и являются «действия». Эти действия, однако, должны быть приведены в соответствие и с характером препятствий, и с приметами, свойствами, характерами борющихся в повествовании лиц. Ясно, что, например, для борьбы с чудесными препятствиями борюшееся лицо само должно обладать сверхъестественными одарениями или пользоваться помощью каких-нибудь также чудесных сил: действия в повествовании этого типа будут также носить сверхъестественный характер. Для того, чтобы бороться с препятствиями, выдвинутыми социальной средой, личности уже не нужно чудесных одарений, но нужно либо умение изворачиваться, приспособляться, хитрить, либо иметь сильную волю. Старый роман, тесно связанный с эволюцией личного сознания – в тех формах, какие мы от него имеем на широком, намеченном только что пространстве времени, – покоился всегда на действиях нескольких, чаще всего двух или трех главных лиц, по традиции называемых у нас героями. Даже в тех романах, например XIX века, где задачею авторов было изображение борьбы классов, без героев, выделяемых борюшейся массой, дело не обходилось (вспомним тот же «Жерминаль»), как редко обходилось оно без того, что в обиходе называют «романической подкладкой», т.е. без изображения любовных отношений и переживаний главных действующих лиц. Об исключениях, явившихся в сравнительно недавнее время, речь будет впереди. Главенство любовных мотивов в сюжетной схеме долгое время было одною из характернейших приемов романа как литературного вида. Причины понятны. Обособлявшейся от целого единице нужно было заявить о своем «я»; долгое время любовь являлась единственной сферой, где личность могла себя развернуть, могла всего нагляднее это «я» обнаружить. В греческой литературе эллинистической и позднейшей эпохи мы и выделяем в группу романов произведения с господствующим любовным мотивом в сюжете; одной из примет, отграничивающих рыцарский «роман» от эпоса, служит также наличность в первом любовного элемента. Общая схема романа как литературного вида и может быть представлена таким образом: завязкою (*а*) служит момент, с которого начинается любовь героя и героини; на пути этой любви встают препятствия, мешающие их соединению, приводящие иногда к разлуке (*б*); следующим моментом будет изображение борьбы за свободу своей любви – борьбы более или менее активной, а вместе с тем изображение их страданий в разлуке, испытаний, которым подвергается их любовь с разных сторон (*в*); последний момент – развязка (*г*), счастливая или несчастная – чаще первая, чем вторая, так как первая диктуется необходимостью известного округления схемы и желательна как антитеза к третьему моменту – «страданий». Вариации возникают, во-первых, при развертывании завязки: любовь может возникнуть внезапно, быть взаимной и, наоборот, может являться вполне

законной с точки зрения тех, от кого зависит житейская судьба любящих, или обратно, и т.п. Еще более разнообразны могут быть мотивы, входящие в состав второго момента – «препятствий»: наиболее элементарный их тип – вмешательство третьего лица (соперника); но препятствия могут произойти и от прихоти случая, и от вражды между собой родителей героя и героини, и от социального неравенства любящих. То убывая, то прибывая, мотивы образуют большое количество сюжетных схем романа, на основных вариантах которых мы и остановимся.

Первый вариант в истории европейских литератур представлен древнегреческим романом, долгое время не принимавшимся в расчет новыми теоретиками поэзии и до сих пор сравнительно малоизвестным в кругу, например, русских читателей, несмотря на сделанный Мережковским перевод «Дафниса и Хлои» Лонга – может быть, одного из самых талантливых, но, конечно, не самого типичного из образчиков литературы этого рода в античном мире. На условиях возникновения жанра останавливаться нам нечего, так как эти условия превосходно характеризованы А.Н. Веселовским* в ряде его статей и книг (не говоря о трудах иностранных ученых), и, кроме того, наша задача сейчас не выходит за пределы установления типичной для греческого романа сюжетной схемы. Источником «авантюры» в нем является роль случая, олицетворяемого в образе неведомой и капризной силы – Судьбы, не столь грозной, как в древнегреческой трагедии, но не менее неисповедимой властительницы. Герой трагедии пробует бороться с Судьбою активно, не замечая, как Эдип, что он сам же роет себе яму: герои греческого романа только в одном не уступят Судьбе – в ее покушениях на верность их сердца; в остальном – они игрушка житейских бурь, и сопротивление им у них ограничится только нежными стонами и красноречивыми жалобами. Общий план определяется теми же четырьмя моментами. Любовь возникает внезапно, как некая болезнь, от которой не существует лекарства: при первой же встрече – на свидании, в храме, на празднестве; влюбленным кажется, что их любовь безнадежна, они ликуют, узнав, что она взаимна, но радости их полагается предел вторым моментом, открывающим серию разнообразных препятствий и испытаний их чувства. Эти препятствия возникают внезапно: приходится бежать от родителей, так как те против брака, либо бежать, спасая свою любовь от покушения третьего лица; или на страну нападают разбойники, уводящие с собой героя или героиню; или корабль, на котором они благополучно путешествуют, разбит бурей, и они разлучены стихией и, спасшись, считают друг друга погибшими; за этим идет изображение их страданий в разлуке, испытаний верности сердца, преследований и даже мучений, претерпеваемых

---

*Особенно – Из истории романа и повести. Т. I: Введение («История или теория романа?») // Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. 40. Ср. *его же:* Беллетристика у древних греков // Вестник Европы. 1876. № 12.

ими от тех, кто на это сердце покушается, и т.д. Сюжетная изобретательность направляется в большинстве романов именно на эти – второй и третий моменты. Рядом с основными мотивами здесь в сюжет вводится целый ряд специфических, запас которых также, в конце концов, ограничен: такими аксессуарами служат мотивы преступной любви (мачехи к пасынку, отца к дочери), переодевания, вещих снов, дурных предвестий, предсказаний оракулов, колдовства, мнимой смерти героя или героини, разбуженных в гробу разбойниками, пришедшими грабить склеп, и т.п. Истощив их запас, роман быстро подходит к развязке, всегда традиционной: мы означаем ее специальным термином «узнание»; в литературе она удержится много веков после своего появления в поздней греческой драме и в романе. Родители узнают своих детей, которых считали погибшими, дети находят своих настоящих родителей; счастливый союз героя и героини заключает их злоключения. Такова схема «Эфиопийских историй» («Теагена и Хариклеи») Гелиодора, «Левкиппы и Клитофонта» Ахилла Тация[55] и др., удержавшаяся кое-где и в биографической повести (житии) первых веков христианства, сохраненная в византийском романе, отозвавшаяся в новом европейском романе эпохи Возрождения и заметная еще в пасторальном и салонно-героическом романе XVI–XVII столетий. Сюжетная инициатива авторов греческого романа сводилась к выбору (и, конечно, к распорядку) мотивов, полученных ими в готовом виде из любовной лиро-эпической поэзии александрийской поры, из устного творчества эллинистической эпохи*, из репертуара позднего греческого театра (Еврипид – Менандр).

Уже в византийской литературе в эту схему начинают обильно просачиваться фантастические мотивы народной сказки. Частью под византийским и античным влиянием, частью на основе кельтских сказаний и местных народных сказок в средневековых литературах Запада из феодального эпоса к XIII веку вырабатывается рыцарский «куртуазный» роман, о котором мы можем говорить как о втором варианте основной романтической схемы. В нем авантюра свободна от воли судьбы как божественной силы и от власти той всепоглощающей эротики, к которой сводится внутреннее действие греческого романа, для своих героев не знающего иных проявлений душевной жизни, кроме любовных вздохов, упований и сетований. Любовный мотив тем не менее и здесь остается основным стержнем, в отдельных случаях («Тристан») определяя весь характер схемы. По-прежнему наибольшее скопление мотивов образуется около второго и третьего моментов сюжетного плана: но тема борьбы подчеркнутее и звучит как основной тон с завязки до развязки. Завязкою служит также внезапно зарождающаяся любовь, очень нескоро увенчиваемая счастьем; препятствия исходят не от Судьбы, а либо от враждебных сил, с которыми нужно вступить в войну, либо от волшебст-

---

*Как и выше, термином «устное творчество» обозначены незаписанные или необработанные литературно рассказы, обращающиеся в разных слоях народа.

ва, которое нужно преодолеть силой, мудростью или хитростью; в то время как греческий роман в ряде мотивов дает изображение пассивного сопротивления судьбе, удары которой герой принимает, не забывая и в предельном несчастии о своей любви, рыцарский роман развертывает картину подвигов стойко сопротивляющегося и активно борющегося героя. И ему нужно преодолеть немало искушений, испытаний, решить немало трудных задач, чтобы достигнуть дамы, либо отданной другому, либо похищенной и охраняемой в недостижимом замке, либо околдованной злыми силами. Эпизоды господствуют, содержание их определяется сказочными мотивами – любовного напитка, волшебных источников, очарованных лесов, чудесного оружия, колдовских превращений и т.п. Распуская клубок эпизодов, автор порой теряет главную нить повествования, применяя нагромождение, запутанность и нарочитую темноту действия как сознательный художественный прием, отвечающий наивному вкусу его читателей или слушателей. И здесь мотивы заготовлены предшествующим развитием феодального эпоса, современною лирикой, своей и чужой сказкой. От «Рыцаря тележки» Кретьена де Труа[56] до «Амадиса Галльского», пародируемого Сервантесом, и далее, вплоть до «Орлеанской девы»* Вольтера и «Руслана и Людмилы» схема держится, то расширяя, то суживая рамки, вмещающие запас фантастических аксессуаров, но добросовестно сохраняя их качество и признавая их неизбежность.

Третий вариант возникает по контрасту с двумя первыми – в античных литературах так же, как и в средневековой и новой литературе Запада. Известно, как велика роль антитезы в качестве импульса к созданию даже отдельных повествовательных мотивов. По контрасту к легендам о чудесном знании, получаемом избранниками от бога, пресвятой девы или святых, в средние века и позже возникали рассказы о чародеях – грешниках, получающих сверхъестественную мудрость по договору от дьявола. Легенда об ангеле, в наказание за свой проступок сосланном богом на землю и живущем в качестве инока в монастыре (ср. старорусскую повесть об Ассириане Африкийском XVII в. и известный рассказ Толстого[57], где мотив о наказанном ангеле взят из народной сказки), породила легенду о черте-монахе, давшую сюжет народной немецкой поэме и одной из демонических драм испанского театра XVII века. То же самое мы имеем и в новой литературе. Новая сюжетная схема может возникнуть как отрицание духа, насыщавшего старую, как пародия старой. Современные русские исследователи литературы совершенно правильно подчеркнули значительность приема пародии в деле создания новых литературных форм, а следовательно, и сюжетных схем. Так еще в античном мире возник «реалистический» (в противоположность «идеалистическому» роману типа Гелиодора) роман, о сюжетной схеме которого нам приходится судить лишь по намекам да по отрывкам из боль-

---

*Более традиционный перевод – «Орлеанская девственница». – *Сост.*

шого римского романа, связываемого с именем Петрония[58] («Сатирикон»). В «Сатириконе»* перед нами традиционная любовная пара – но в каком виде! Вместо девственно-нежных Теагена и Хариклеи – это цинические любовники Энколпий и Гитон; вместо гнева Судьбы – гнев сомнительного бога Приапа; сохранены аксессуары – и попытки самоубийства, и скитания без пристанища, и любовные искушения, и удары судьбы – вроде кораблекрушения и т.п., но обстановка действия и самые лица заставляют нас воспринимать эти мотивы совершенно иначе. Такие же пародии на идеалистический рыцарский роман, а позже на роман салонно-героический возникают в новых европейских литературах в среде городского населения, в кругу постепенно формирующейся буржуазии – в виде «бурлескного», «комического», позже «плутовского» романа, известного русским читателям по Скаррону[60], Лесажу и русским переработкам, вплоть до «Мертвых душ» Гоголя, сохранивших его элементы и своим подзаголовком указывающих на присутствие пародического замысла, по крайне мере в процессе первоначальной работы. Источником авантюры в этом варианте является та же судьба, но судьба, понимаемая не в смысле рока, а в смысле случайности, фортуны, «щастия»; любовные мотивы могут отодвигаться на второй план, поскольку многие из этих романов не дают цельной истории, а представляют только обрамленную серию рассказов; сюжет может слагаться по типу мемуаров и автобиографий; но сохранены многие аксессуары высокой романистики, вроде мотивов преступной любви, подмены детей, кораблекрушения, плена у разбойников, переодеваний, заключительной сцены «узнания» и т.д. – все в соответственном замыслу гротескном освещении. Вместо доблестных подвигов – ловкие мошенничества; вместо похитившего красавицу волшебника и его замка – старый муж или опекун, ревниво охраняющий красотку под присмотром дуэньи в самой обыкновенной квартире, вместо благодетельной феи – пронырливая сводня. Мотивы подсказаны сатирическими рассказами и анекдотами, особенно «плутовской» новеллой, расширенным типом которой роман долгое время оставался. Понемногу утрачивая свой «плутовской». характер, роман данного типа сохраняет от первообраза лишь биографический принцип композиции. В XVIII веке в лучших образцах этого жанра основная схема выравнивается, сводясь опять к четырем названным выше моментам и развивая тему борьбы героя с превратностями жизни, мешающими его союзу с героиней и заставляющими и его пройти горнило испытаний, лишенных и тени чудесного. Пародический оттенок сохраняется, например, даже у Филдинга, герой которого Том Джонс отнюдь не пройдоха, а благородный молодой человек, заслуживающий полной

---

*Произведение, приписанное Петронию, к сожалению, почти неизвестно русским читателям, за исключением отрывка, переведенного И.И. Холодняком (Пир Тримальхиона // Филологическое обозрение. 1900. Т. 19. С. 566 и сл.). Прочие русские переводы совершенно неудовлетворительны[59].

симпатии; только с точки зрения тупоголовых учителей-педантов автор шутя называет его «негодяем» в первых книгах романа.

Новое понимание чувства любви, как начала, задерживающего свободное развитие личности, как препятствия по пути героев на идеальную нравственную высоту, явилось еще с началом христианства, но сказалось в постройке сюжетной схемы романов довольно поздно, если не считать церковных биографических повествований (житий), с формальной стороны подготовивших, несомненно, четвертый вариант, представленный в Европе семейным романом XVIII века и романом личности конца XVIII и начала XIX веков. В житиях, впрочем, любовному мотиву отводится второстепенное место — эпизода. В романе он, как и встарь, главенствует. Но в романе данного типа именно любовь вносит в душу героев борьбу, и борьба эта по преимуществу внутренняя. В соответствии с этим элементы внешней авантюры упрощены. Она ограничена местом и временем, освобождена от вставных эпизодов, подчинена причинной последовательности. Любовь, дающая и здесь завязку, уже не внезапно, а долгим натиском завоевывает сердце, где водворяется сперва, как незамечаемая, невидимая гостья; она не всегда заполняет его целиком и сплошь да рядом должна уживаться с чувством живейшей привязанности к родителям или к детям, или с чувством любви к людям, к «человечеству», а по временам и вступать с ними в жестокую борьбу. В жизни — как ее себе представляют авторы — уже не господствует случай: в быту все улеглось в определенные рамки, пошло по хорошо проложенным колеям; поэтому препятствиями к счастью героя и героини станут либо собственные убеждения и настроения, либо воля родителей (подкрепленная сознанием необходимости им повиноваться), либо общественное мнение (свет и его предрассудки), а рядом с ним и другие препоны, проистекающие от особенностей социального строя, что особенно выдвигается XIX веком. У героев и героинь нет уже ни исключительных одарений, ни чудесных помощников: борьба не менее часто кончается неудачей, чем увенчивается успехом, и после изображения их страданий авторы далеко не всегда приходят к счастливой развязке, обычной в трех первых вариантах сюжетной схемы. Здесь развязкою может явиться трагическая смерть или самоубийство героя и героини, мотивы отречения, покорности разлуке. Так печально завершается действие и «Клариссы» Ричардсона, и «Новой Элоизы» Руссо, и ряда других — вплоть хотя бы до «Дворянского гнезда» Тургенева. Само собой разумеется, что и данная сюжетная схема в пределах своего развития допускает значительное число частных вариаций. Говорить об них нам сейчас не приходится: достаточно отметить, что по мере приближения к концу XIX века мы можем констатировать все бо́льшую убыль сюжета в отношении входящих в него мотивов, все больший отход действия в глубину внутреннего мира героев. Возникают романы почти без фабулы, где нельзя говорить о наличности намеченных выше четырех основных моментов сюжетной схемы, где может не быть героини или

героя и где название «роман» сохраняется лишь в силу обычая называть романом повествовательные произведения известной протяженности. Так, в старинном испанском, например, театре «комедией» называлось всякое произведение в драматической форме, разделенное на три акта и имеющее действующими лицами людей, а не аллегорические образы добродетелей и пороков. На место проблемы изображения действия становятся проблемы изображения фона действия, сводимого к минимуму, или изображения мира едва уловимых настроений и ощущений. Более удобной формой для разрешения этих проблем окажутся формы короткого повествования, сменяющие в известных кругах старый роман так же, как в области повествования в лицах и диалогах старые формы драмы сменяются бездейственной драмой настроения.

Этот временный упадок сюжетности отнюдь нельзя считать абсолютным явлением. Вариации указанных сюжетных схем, обновляясь новыми мотивами, продолжают жить и в XIX веке. Как рецидив, развивается новый тип авантюрного романа – роман романтический, «бульварный», удовлетворяющий в течение всего века потребности читателей, ищущих занимательного чтения. От романов Гюго или Эжена Сю[61] к романам Н.Д. Ахшарумова[62], Вонлярлярского[63], Некрасова и Станицкого[64] («Три страны света», «Мертвое озеро»), Достоевского, Крестовского[65], Лескова («На ножах»), Кота-Мурлыки[66] («Темный путь») и др. он представлен громадным количеством образцов, весьма разнообразных по степени их влияния на читателей и по месту, занятому ими на лестнице эстетических оценок у критики. Перекрещивающиеся, нагроможденные друг на друга мотивы сообщают его схеме запутанность иногда не меньшую, чем в рыцарском или плутовском романе. В большинстве случаев основная четырехколенная схема сохранена и здесь, хотя своей завязки и ситуаций авторы ищут в хронике судебных драм и уголовных процессов. В изображении «препятствий» они охотно выдвигают социальные моменты – неравенство классов, угнетение бедных богатыми, разные другие виды общественной несправедливости. Но основная схема заслонена набором аксессуаров поражающего воображение свойства. Пожары, убийство и самоубийство, подслушанные разговоры, открывающие тайну еще не раскрытых злодейств, публичные скандалы, неожиданные выходки действующих лиц, мотивируемые в романе поэже, дузли, похищения, внезапные обмороки героинь, подкинутые и подмененные дети, собрания тайных обществ и т.п. – вот некоторые из мотивов, дающих возможность держать интерес не особенно строго насчет правдоподобия читателя в состоянии крайней напряженности, заставлять его единым духом проглатывать книгу или с нервным нетерпением ждать продолжения. Случайность господствует вновь; мотивы следуют друг за другом в порядке нарастания, вытягиваясь в длинную серию антитез; большое количество действующих лиц позволяет автору с быстротой переходить от одних ситуаций к другим, все увеличивая картину трагических случайностей. Известно, какую службу сослужила сюжетная схема авантюр-

ного романа XIX века Достоевскому и как искусно воспользовался он ею для решения занимавших его художественных задач*. Осуждаемый критикой, авантюрный роман с его многочленным сюжетом переживал смены художественных течений и вкусов, облегчал сюжетную задачу авторам романов для детей и юношества, не умирая и в наши дни, когда, по мнению многих исследователей литературы, мы стоим перед его обновлением и перед возрождением и развитием сложных форм сюжета вообще**.

Но «суть не в сюжете, а в его аранжировке». Эта старая мысль, вероятно, не раз приходила в голову читателю, следившему за нашими иллюстрациями к вопросам теории сюжета и замечаниями по их поводу. Старинная теория поэзии учила, что всякое «действие долженствует быть единственным, полным, правдоподобным и привлекательным». Она своеобразно понимала единство – и ее требованиям не отвечал бы ни рыцарский, ни плутовской роман, ни «Анна Каренина» Толстого, ни «9 ноября» Келлермана[67]. Она требовала, говоря о полноте обязательного начала, средины и конца действий и, конечно, осудила бы дерзкие порывы романтиков, создававших повести, романы и даже драмы без определенной развязки; она сочла бы, действительно, сумасшедшими мечтаниями мысли одной из русских последовательниц романтической ереси, повторявшей суждения своих учителей в таком, например, роде: «Повесть конченная – ведь это сад, обведенный каменной стеной, которая не дает глядеть вдаль... Если вы, повествователь, сумели представить мне живых людей и заставили брать в них участие, зачем же вы хотите непременно как-нибудь сделать, чтобы они перестали вас интересовать? Что за охота не оставлять мне ничего, о чем я мог бы помечтать?»[68] (*К. Павлова*). Точно так же практика литературы разошлась и с учением старой теории о необходимости правдоподобия, достичь которого, по учению старины, можно лишь «приспособляя вымыслы к тем понятиям, какие мы имеем о предметах, им (т.е. писателям) подражаемых (т.е. изображаемых)». Это «мы» вообще не обозначает никого, кроме одного узкого круга потребителей литературы в известную эпоху; эти потребители сменятся другими, и новая группа, с иными понятиями, станет находить правдоподобным то, что прежней не казалось убедительным, и наоборот. Но в одном, конечно, старая теория была права: в своем требовании от писателя известного расположения действий, в чем и заключается аранжировка сюжета. Нетрудно подобрать большое количество повествовательных мотивов; труднее расположить их так, чтобы заставить читателя интересоваться ими более или менее продолжительно. В этом и заклю-

---

*См.: *Гроссман Л.П.* Композиция в романе Достоевского // Вестник Европы. 1916. № 9. С. 121–155. Указываются иностранные образцы; необходимо отметить и русские – вроде Вельтмана, Вонлярлярского и др.

**Ср.: *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Пг., 1922. С. 9. Однако замечание уважаемого автора о том, что авантюрного романа Россия еще не имела, нам непонятно. Факты, известные автору, говорят иное.

чается композиция действия или «сюжетосложение», как некоторые предпочитают теперь говорить. Разница между отдельными видами повествовательной литературы и заключается в приемах расположения действия и, разумеется, в той концепции действия, которую хочет внушить нам автор. Мы привыкли, например, что в эпической поэме (нет надобности думать, что этот жанр безвозвратно отошел в прошлое) действие представляют нам в аспекте грандиозности; что в романе (рыцарский роман – исключение) мы встретим действие, более или менее обыкновенное, уменьшенное по сравнению с эпосом, стремящееся от внешнего к внутреннему; что новелла дает нам законченное, замкнутое в кругу немногих лиц действие. Меньше определенности в наших взглядах на ту окраску, какую должно иметь действие в диалогическом повествовании, называемом нами драмой. По существу, диалогическая форма сама по себе не обязывает ни к особому расположению, ни к особой концепции действия; но ею пользуется театр, и это обстоятельство заставляло издавна говорить о ее специальных законах; мы до сих пор – особенно после того, как популярная в античности и в литературах XVIII века форма «диалога» (Платон, Лукиан – Фонтенель или Кребильон младший; в XIX веке – Леопарди, Шницлер, Оскар Уайльд и др.) пошла на убыль – косо смотрим на «драмы для чтения», считая их не то ублюдочным, не то просто несовершенным видом искусства. Это так же ошибочно, как стремление перетащить на подмостки все те из этих драм, которые подписаны прославленными именами – вроде «Фауста» Гёте, «Каина» Байрона или небольших трагедий Пушкина. Сила их воздействия от этого редко возрастает. Другое дело, если автор выбирает диалогическую форму с явным или тайным театральным умыслом. Тут, как показывает историческая практика, и расположение действий должно быть иным, и мало этого: чтобы стать театральным, т.е. жизненным и действенным на сцене, необходима, как следует из той же практики, особая концепция действия: наиболее театральными оказываются произведения, в сюжете которых присутствуют мотивы вольной или невольной мистификации, обмана или самообмана, вольного или невольного заблуждения (ср. учение старых теоретиков драмы о «драматической ошибке» – error dramaticus). Сюжетные схемы, сотканные из этих элементов, всего охотнее приемлются театром; из этого не следует, конечно, спешить с выводом, что лишенные этой окраски сюжеты совершенно непригодны для сцены. Но стоит мысленно пробежать наиболее сильный репертуар прошлого – от «Близнецов» Плавта, «Комедии ошибок» Шекспира, «Тартюфа», «Мнимого больного», «Лекаря поневоле» Мольера, «Благочестивой Марты» и других пьес Тирсо де Молины, «Ревизора» Гоголя – до драм и трагедий, вроде «Короля Лира», «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Рюи Блаза» Гюго, чтобы в этом убедиться. Впрочем, вопрос этот связан с особенностями уже не литературного, а театрального искусства, и нам нечего сейчас на нем останавливаться*.

---

*К вопросу, затронутому здесь, я намерен еще вернуться[69].

События и действия наблюдаемой нами живой жизни представляются нам путаницей, когда мы не можем установить их логической связи. Мы сравниваем их круговорот с калейдоскопом, имея в виду их пестроту и кажущуюся случайность их комбинаций. Но комбинации цветных стекол в калейдоскопе образуются не случайно. Точно так же в литературном произведении изображаемые действия располагаются определенным образом в зависимости от ряда причин. Причины эти и в самом отношении художника к проблеме изображения действия, и в выбранных им действующих лицах. Мы видели, что в процессе создания произведения исходным пунктом едва ли не чаще, чем действия, положения, являются именно образы лиц – будущих героев и героинь писателя. На приемах создания этих действующих лиц мы и остановимся.

III. Создание лиц

Если вообще поэтический мотив можно определить как простое предложение, то ясно, что подлежащим этого предложения чаще всего явится человек, центральный, а по временам и единственный пункт всех устремлений поэтического искусства. Литературное произведение представляется нам трудно мыслимым без «героев», без действующих лиц, к какому бы из трех традиционных видов оно ни относилось. В лирике данным или подразумеваемым подлежащим, героем для нас является сам поэт, раскрывающий с той или иной стороны область своего внутреннего мира. В эпосе – один или несколько героев обязательны; обыкновенно один выдвигается, как носитель основного замысла, на первое место, а другие располагаются в различных к нему отношениях; нам рассказывают об их действиях, вводят нас в сокровенные побуждения их, чувства и мысли, описывают их внешность, обстановку, среди которой они живут и действуют, среду, их создавшую, начиная порой от родителей и отдаленных предков героя. В драме только они одни – действующие лица – и стоят перед нами: мы слышим их слова, узнаем об их действиях, по словам их и действиям судим об их внутренней сущности, дополняя свои впечатления тем, что сочтет нужным сообщить автор в своих ремарках, если таковые имеются. Одним словом, мы почти не выходим за пределы человеческого мира, очень похожего на реальный человеческий мир и в то же время не являющегося простым повторением или отражением реального: в фиктивности этих человеческих образов мы, за немногими исключениями, не сомневаемся, – в то же время эти призраки по временам приобретают для нас бóльшую реальность, чем окружающие нас живые люди, мы считаемся с ними, как с подлинно существующими или существовавшими, воспринимаем себя и других в формах, созданных творческим воображением поэта. Нетерпеливые читатели осаждают дом Ричардсона, чтобы узнать от него или его домашних, жива ли Кларисса Гарлов,

героиня его обширного и еще не дописанного до последней главы романа*; к могиле несчастного Вертера отправляются поклонники, готовые последовать его примеру; пруд, где утопилась карамзинская Лиза, монастырь, связанный с воспоминанием о ней, становится предметом такого же внимания, как позже скамейка в Орловском саду, где другая Лиза, Калитина, сиживала с Лаврецким[70]. <..>

И так же точно сживаются со своими героями авторы, эти первые читатели собственных произведений. «Никто не может верить в реальность описанного мною, читая мое произведение, с такою силой, с какою я верил в описанное, когда писал», – говорит об одном из своих романов Диккенс. Бомарше, оправдываясь от упреков в тривиальности диалога своих комедий, указывает, что он только записывает то, что говорят ему созданные им лица. Писемского мучают образы его лиц: для того, чтобы спать спокойно, он должен заглушить сознание основательной выпивкой: «они – вот те, о ком я вам читал, не дают мне спать. Стоят вокруг меня и предо мной всю ночь и смотрят, и живут, и не дают мне заснуть», – жалуется он А.Ф. Кони после чтения драмы «Бывые соколы». Бесконечно количество таких примеров. Бесконечным разнообразием наделен как будто бы этот мир, создаваемый человеком по своему образу и подобию, существующий и не существующий одновременно. Разнообразны они и по своей внешности, и по своему внутреннему содержанию, и по точкам зрения на них их создателей, и по своему воздействию на читателя, по месту, занимаемому ими в произведении, по национальности, возрасту, социальному положению, по тем способам, которым писатели нас с ними знакомят и судьбой их заинтересовывают. Но разнообразие это имеет, однако, свои границы. В области создания действующих лиц мы отметим то же, что и в области выбора сюжетных схем. Личный почин и здесь ограничен традицией; личная инициатива и здесь, как и в других случаях, проявляется не столько в изображении, сколько в выборе, в комбинации, в новой манере сказать старое или общедоступное.

И подобно словарям поэтических сюжетов, могут существовать (и существуют) словари поэтических персонажей; повторяемость и здесь отметили давно, и еще Гончаров прекрасно сказал о «духовном наследственном сродстве, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских и проч., и проч. – до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно». «Этот мир творческих типов, – продолжает Гончаров, – имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований. Дон-Кихот, Гамлет, Леди Макбет, Фальстаф, Дон-Жуан, Тартюф и др. уже пробудили в созданиях позднейших талантов целые родственные

*По-русски об этом рассказано у А.В. Дружинина (Соч. Спб., 1865. Т. 5. С. 7–13).

поколения подобий, раздробившихся на множество брызг или капель. И в новое время обнаружится, например, что множество современных типов, вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т.д., окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь расплодятся на множество других и т.д. И мало ли что открылось бы в этих богатых и нетронутых рудниках!»[71]

Пожелание Гончарова теперь как будто бы выполнено, по крайней мере для многих «творческих типов» западноевропейской литературы. Изучено потомство эсхиловского Прометея, от древнегреческой драмы до драматической поэмы Шелли и далее – вплоть до Шпильгагена[72], с его Лео, и Гауптмана[73]. Остается только приписывать к генеалогической таблице новейших Прометеев – Ивана Жилькена[74], Андре Жида[75], Вячеслава Иванова. Установлены родословные Фауста, Дон-Жуана, Тристана и Изольды, Сатаны, Иванушки Дурака, Тартюфа или Гарпагона... Конечно, в богатых этих «рудниках» открылось много нового и интересного. И однако сейчас же приходится сделать существенную оговорку: большинство этих исследований остается не столько историей типов, сколько историей сюжетных схем. Эсхиловский Прометей оказался неповторяемым даже в тех произведениях, которые не шли дальше попытки несколько «модернизовать», приблизить к пониманию современного зрителя или читателя суровый нечеловеческий образ эсхиловского героя. Фауст сходным образом заключает свой договор с чертом и в народной книге конца XVI века, и в трагедии Марло[76], и в трагедии Гёте, и, например, в поэме Ленау[77], но общие черты во внутреннем содержании Фаустов этих трех хотя бы поэтов отыскиваются с трудом и не без некоторых натяжек. Они не идут дальше сходства «основной идеи», но и эта «основная идея» в новом воплощении и для творящих, и для воспринимающих звучит совсем по-иному. Только иронически Гамлет Щигровского уезда[78] назван именем шекспировского принца, и, равным образом, все попытки обратить Ивана Карамазова в русскую вариацию Фауста скорее затуманили, чем прояснили для нас облик героя Достоевского. Разумеется, и эти попытки интересны для истории читательских восприятий: в них, с одной стороны, – стремление подчеркнуть значение романа Достоевского как создания не только с национальным, но и с мировым значением, а с другой – обычная тенденция уяснить себе размеры недостаточно осознанного явления, изучая его сквозь призму своих восприятий другого явления, представляющегося достаточно ясным со стороны своего исторического смысла; но ничего обязательного для других читателей романа они в себе не заключают и заключать не могут. То же самое пришлось бы сказать и относительно других образов мировой, т.е. европейской, литературы. Конечно, случаи сознательного или бессознательного повторения остаются и здесь, и общеизвестно, например, что скупец Мольера почти дословно повторяет многие чувства и мысли из речи скупца древнеримской комедии. Сохраняет свою поучительность также факт обращения в определенный литератур-

ный период именно к тем, а не к другим персонажным схемам; тщетно было бы искать Тристана и Изольду, хотя бы под псевдонимами, на страницах натуралистического романа второй половины XIX века или Прометея в роли героя французской классической трагедии XVII века; зато вполне естественно находить Прометея у поэтов эпохи «бури и натиска», рядом с Фаустом или Агасфером или, например, Психею античной сказки у драматурга и у романиста, примыкающих к символическому течению. Однако и в этих случаях показательными явятся не данные, свидетельствующие о сохранении типа во всем его составе, а данные, обнаруживающие его разложение, видоизменение, переработку. Критика любит выставлять новейшему поэту, взявшемуся, например, за эдиповскую драму, что его Эдип весьма далек от античного, т.е. от того Эдипа, который под влиянием школьных истолкований осел в ходячей традиции; тем не менее эта самая критика упрекнула бы поэта в отсутствии творческой самостоятельности, если бы он ограничился только послушным воспроизведением традиционного образа. И второй свой упрек она сделала бы с полным основанием. Повторения едва ли нужны для других целей, кроме узкопедагогических; они невозможны для всякого поэта, которому есть что сказать, которым его время пользуется как своим рупором. Как в области сюжетов, так и в области действующих лиц приходится отмечать повторения не на всем широком поле мировой литературы, а в более узких кругах – в кругу определенного литературного стиля, вырабатываемого определенной культурной эпохой, и еще уже – у известной писательской группы, в творчестве одного какого-нибудь писателя. Так, Тургенев, с половины 50-х годов нащупывая образ новой героини, и от «Переписки» к «Фаусту», от «Фауста» к «Асе», и далее к «Накануне», естественно наделяет некоторыми общими чертами образы героинь всех этих произведений, давая временный итог своих исканий в Елене: временный потому, что известные черты Елены повторяются позже в пределах его же творчества, например у Марианны или у героини «Порога». Так, Лесков, например, ищущий «праведников» в горестной неразберихе наблюдаемой им русской жизни, несколько раз варьируя бытовой фон и детали сюжетов, повторяет образ вдохновенного бродяги, от «Овцебыка» (1863) до «Шерамура» (1879) или «Фигуры» (1889), не называя многих других. Известно далее, что образ тургеневской Елены не стоит одиноко в русской литературе 50–60-х годов: параллелями к этому образу полна русская беллетристика эпохи «бури и натиска», вырабатывающая новый романтический идеал героини, стремящейся к свободе и активной жизненной деятельности: вполне законно сопоставить Елену Стахову с образами ее сестер, которых мы найдем не только в русской, но и в западноевропейской литературе того же стилистического пошиба. Зарождению образа Елены у Тургенева и аналогичных ему образов в русском романе 60-х годов предшествовала подготовительная работа писателей предшествовавших десятилетий; пересматривая созданные ими женские портреты, мы, несомненно, найдем следы тех же исканий, тех же нащупываний

типа, какие наблюдаются и в творчестве самого Тургенева. Но едва ли приведут к чему-либо полезному поиски предшественниц Елены, например, в русской литературе XVIII века или еще раньше. Может быть, целями педагогической наглядности можно было бы оправдать, например, сравнение так называемого Даниила Заточника с «лишними людьми» Тургенева: серьезного значения эти и подобные им сопоставления не имеют.

За пределами намеченных кругов повторяются только схемы – не типы, а общие очертания возможных типов. Чем они проще, тем сходство заметнее; спесивый неизбежно будет ходить надуваючись и «задирать нос кверху»; обжора во все времена будет объедаться, хвастун всегда будет приписывать себе небывалые подвиги и т.д. Немудрено, что хвастливый воин древнеримской комедии, Пиргополиник, иными чертами напомнит шекспировского Фальстафа или Пикрошоля из «Гаргантюа» Рабле, что кантемировский Критон, при всей своей отвлеченности, может привести на мысль позднейшего Иудушку Головлева, или что основные «типы» итальянской комедии масок пройдут по всем европейским литературам. Повторение таких схем неизбежно: однако самая схематизация в области действующих лиц труднее, чем в области сюжетов; в иных случаях она не только трудна, но и недопустима. Если с грехом пополам удается свести многосложную канву новейшего романа к схемам народной сказки, то едва ли возможно путем такого же «скелетирования» увидеть в Анне Карениной или Раскольникове действующих лиц народного анекдота или предания, даже если бы мы нашли в последних сходные с романами Л. Толстого и Достоевского мотивы. Нет персонажей, живущих на всем пространстве мировой литературы, хоть и прерывистой, но повторенной жизнью. И по очень простой причине.

Самая проблема изображения человеческих характеров не изначальна в литературном искусстве. На уроках словесности в средних школах писали, а может быть, и сейчас пишут характеристики Ивана Дурака или Ильи Муромца. Эти характеристики в доброй своей части измышление если не самих учеников, то их учителя, личным творчеством восполняющего пробелы былин и сказок или же их учебника. Нельзя говорить о характере сказочного Ивана Дурака: у него нет характера. Нельзя говорить о нем и как о типе, по крайней мере в том смысле, какой связываем мы со словом «тип», говоря о героях Гоголя или Диккенса. Действующие лица в литературных произведениях не изначальны с тем содержанием, какое привыкли мы находить в лицах современного романа и драмы. Можно наметить (конечно, лишь приблизительно) несколько стадий в их сложении: эти стадии связаны с периодами развития литературного стиля во всей его совокупности, но сейчас будем говорить только о приемах создания лиц.

Древнейшая стадия представлена, например, народной сказкой и героическим эпосом, насколько мы можем судить о его первичной форме по находящимся в нашем распоряжении позднейшим переработкам. Здесь – действующие лица только вершители действий, позднее

носители каких-либо определенных свойств, но о характеристике их не может идти и речи. По определению современной психологии*, характером называется «совокупность свойственных данному лицу наклонностей, преимущественно основных»; эта совокупность не интересует автора сказки, и действия его героев не объясняются их наклонностями. Точно так же не интересуют его и душевные состояния действующих лиц: он не пускается в их анализ, иногда их не отмечает вовсе, позднее лишь констатирует в традиционных, неизменно повторяющихся и чисто условных формулах. Русская народная сказка, особенно авантюрная, – поздний продукт, испытавший влияние и других видов устного творчества и книжной литературы, но и она дает достаточно иллюстраций к сказанному. Из состояний сознания она останавливается как будто бы на волевых процессах; но, поскольку решения и действия героев зависят не от них самих, а отчего-то вне их стоящего, их личная воля остается всегда на втором плане. Круг чувств, испытываемых героями, очень ограничен: горе, печаль, гнев, любовь, радость – для всего этого заготовлены клише, изображающие прежде всего внешнее, физическое выражение состояний. Героя постигает беда: его резвые ножки подломилися, его белые ручки подрогнули, ясные его очи смотреть не могут, катятся слезы горючие, идет домой – шатается да горючими слезами обливается. Изображается любовь: «отуманила его любовь горячая», «так полюбили друг друга, что и расставаться не хотелось», «один без другого ни одной минуты жить не могли». Горе сменяется радостью: героиня «чуть не прыгнула от радости, стала его целовать-миловать, крепко к сердцу прижимать» и т.д. К сожалению, даже и эти примеры уже носят печать стилистических влияний со стороны. В чистой своей форме сказочный стиль не идет дальше простого констатирования одной какой-либо наклонности (лиса – хитрая, волк – жадный и т.п.), одного какого-нибудь чувства (обрадовался – рассердился – опечалился). В область этого стиля не входит и ознакомление нас с душевным складом действующих лиц до начала их действия, а также с их внешностью: герой – просто удалец – добрый молодец, а если о нем сказано, что он «дурак» – это вовсе не значит, что он глуп на самом деле. Лишь позднее явятся внушенные развивающейся лирикой попытки физического портрета: очи ясные, как у сокола, брови черные, как у соболя, краше солнца, ясней месяца, краше цвета алого, белей снега белого и т.п. Увидеть такую героиню нельзя, да это и несущественно: все равно, ее «ни вздумать, ни взгадать, ни пером описать». Охотнее говорят о впечатлении, производимом этой внешностью на окружающих: «кто ни взглянет – старик ли, молодой ли, всякий без ума влюбится». Но для слагателя сказки важно не то, чтобы слушатели заинтересовались этой неописуемой красотой самой по себе, а то, какую помощь окажет эта красота разрешению

---

*См.: *Лазурский А.* Очерк науки о характерах. 2-е изд. Спб., 1914.

основной художественной проблемы, которую он себе ставит: проблемы изображения действия.

В героическом эпосе внимания к лицам уже гораздо больше. Это внимание сказывается уже хотя бы в том, что каждое лицо выступает на сцену с определенным именем и с метким обозначением одного какого-либо основного своего качества, выраженным посредством постоянного эпитета. Правда, это качество не меняется, как известно, в зависимости от перемены положения или поступков героя. Одиссей остается хитроумным даже тогда, когда он проявляет явную несообразительность, а о быстроте ног Ахилла нам напоминают и тогда, когда, как мы знаем, он сиднем сидит в своей палатке. Но не в этом дело: лицо сделалось носителем определенного качества, достигающего в нем сверхчеловеческого развития: героем и может быть тот, у кого это качество особенно ярко. Это повод приписать своему герою все действия, в которых такое качество выражается. Полутонов, переходов от одного состояния к другому в принципе не должно быть: сказано — сделано; сердце истинного героя недолго вращается «средь двух мыслей», и рефлектирующий герой немыслим в произведении, сюжетом которого является междуплеменная борьба. Герой — идеал храбрости и отваги, мудрости и красноречия, вежества и куртуазности: он остается героем во всех случаях жизни даже тогда, когда он выходит из лесу нагишом, весь безобразно облепленный морской тиной: автор и здесь увидит в нем не чудовище, а царственного льва, выходящего на добычу. Потому что он много выше обыкновенных людей, он полубог и от этого так блистателен и так несложен. Второстепенные лица так же несложны, как он, и их роль либо чисто бутафорская, либо динамическая: быть пружинами, приводящими в действие те препоны и те подкрепления, которые встречает герой на своем пути.

Лицо сделалось носителем определенного свойства; суть опять не в этом свойстве самом по себе, а в действиях, им вызываемых, но и это — уже известный прогресс. Дальше этого дело не пойдет, да и эта ступень достигнута только в немногих дошедших до нас памятниках героического эпоса*. Чаще мы видим полную беззаботность слагателей насчет установки прочного соотношения между «наклонностью», характеристической чертой лица и его действиями: благочестивый Илья Муромец, благодушный Владимир Красное Солнышко, герои «Нибелунгов» полны как будто бы противоречий в своем внутреннем мире; но эти противоречия объясняются не только тем, что отдельные слагатели не согласовали своих песен друг с другом, но главным образом тем, что первична проблема изображения действия и вторичен вопрос о его мотивировке. Это положение дела продолжается очень долго. Разумеется, драматическому виду поэзии не суждено получить в границах этого периода сколь-

---

*Само собой разумеется, что «Илиада» и особенно «Одиссея» в их нынешнем виде лишь отчасти могут служить иллюстрацией сказанного.

ко-нибудь широкого развития, но возможность драмы – лиро-эпического произведения в диалогах – не исключена, и диалогические песни Старшей Эдды, с одной стороны, и трагедии Эсхила – с другой, это подтверждают. Историки греческой литературы говорят, правда, о характерах у Эсхила: но из того, что они говорят об этом, ясно, что о характерах в подлинном смысле слова у великого греческого трагика не может быть и речи. Образы Этеокла, Клитемнестры, Ореста, Электры – все они запечатлены одной господствующей чертой – суровости; но достаточно сопоставить, как это не раз и делалось, например, Ореста эсхиловской трилогии с его последующими воплощениями в той же греческой драме, чтобы увидеть, когда и у кого намечается действительная постановка проблемы изображения характеров.

Теоретическую попытку разобраться в проблеме характеров сделал в европейской литературе, как известно, впервые Платон, но его учение о характерах, равно как и классификация их, интересные для понимания его философских воззрений об отношении души к телу, стоят вне прямой связи с разработкой проблемы в литературном искусстве, и поэтому нам нет нужды на них останавливаться. Уже по расчищенной, готовой дороге вслед за Платоном и вслед за развитием драматической литературы V века шли ученики философа-идеалиста – Аристотель и Теофраст[79]. Первый в своей «Поэтике»[80], между прочим, остановился на свойствах, приличных изображению поэтических характеров: «действующее лицо будет иметь характер вообще, если в речи или в действии обнаружит какое-либо направление воли (не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что́ кто-либо предпочитает или чего избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает)». Для того чтобы говорить это, нужно было иметь перед собой Софокла, Еврипида, Агатона[81] и целый ряд других, утраченных для нас памятников греческой трагедии; нужно было, по-видимому, видеть и произведения знаменитых художников-портретистов, подражать которым Аристотель рекомендует поэту в той же главе, где он говорит о характерах (XV). От изображения характеров он требует благородства, соответствия внешним данным лица, полу, возрасту, правдоподобия и последовательности: пожелания, которые станут позже законом и которым не удовлетворяла уже современная Аристотелю литература. Важно то, что проблема поставлена и разрабатывается уже теоретически: обыкновенно это обозначает, что практикой уже накоплен достаточный материал для размышления. Отныне герой уже не будет носителем одного какого-либо свойства: если одно и останется преобладающим, возникнет возможность рядом с главной различать и побочные черты, да и самые свойства наблюдать в гораздо большем разнообразии, чем это имели мы, например, в архаическом эпосе или в трагедии Эсхила. Рядом с этим откроется интерес к душевным состояниям не только в их статике, но и в их переходах, изображаемых с психологической постепенностью. Вместо героев, рассчитанных «на один аспект», явятся герои, чуждые статуарной застылости; вместо масок – лица, с живой мимичес-

кой игрой, которую можно увидеть, за которой нельзя не следить. Пройдет еще некоторое время, и растущий интерес к проблеме характеров заставит перейти от героического к обыденному, пошлому; характеристики Теофраста, может быть и неудовлетворительные как опыт классификации характеров, также, вероятно, явились итогом не только наблюдений автора над афинской современностью VI века, но и его начитанности в художественной литературе. Тридцать портретов, собранных в его книге, почти исчерпывают репертуар комических ролей, однако только мужских, и дают превосходное представление о результатах разработки проблемы характера в древнегреческой литературе. Без особой последовательности перед нами проходят портреты лицемера, льстеца, болтуна, грубияна, разносчика новостей, нахала, скупца, навязчивого, рассеянного и т.д. В отдельных местах цель достигнута: удалось схватить черты, действительно вечно присущие определенной категории характеров, выработать схему, которая сохранит свое значение на долгие времена, независимо от местного колорита, лежащего на ней самым прозрачным налетом. <..>

<..> Древнегреческая литература известна нам только в отрывках без общей связи; древнегреческая бытовая комедия нам известна сравнительно мало, несмотря на римские переводы и переработки, несмотря на счастливые случаи неоднократных воскрешений растерзанного временем Менандра и других. Литературе новых народов Европы во многом пришлось начинать сначала и повторять путь, уже пройденный античностью. В памятниках позднего эпоса, особенно в рыцарском романе, литература средних веков подходила порой довольно близко к проблеме характеров и на свой риск ее разрешала. Отдельные наблюдения над душевными наклонностями накоплялись в пословице, в новелле, в драме; человеческая душа изучалась в таких, лишь косвенно сродных искусству поэзии отраслях словесности, как церковное поучение. Важная роль в этом же отношении выпала на долю аллегорической драмы (моралите), по временам прямо дававшей схему для будущей классической комедии характеров. Многое было дано уже в готовом виде, и недаром в средневековых латинских энциклопедиях попадались цитаты из Теофраста. Несколько раз средневековье поворачивалось к античности, пока не наступил решительный поворот, называемый Возрождением, поставивший перед художниками всех искусств задачу изображения человеческой личности во всей ее красоте и силе. В итоге превращений средневековой драмы явилась шекспировская трагедия, средневековая новелла поднялась на высокую ступень в «Декамероне», из пародии на рыцарский роман вышел «Дон Кихот» Сервантеса – целый ряд опытов психологического обобщения, признанных много лет спустя гениальными и заслуживающими подражания. У преемников Боккаччо вновь берет верх над характерами фабула и декоративные подробности; Сервантес остается без последователей своего мастерства; драматическая литература, разрастаясь, становится верховным видом поэзии и под властью классического стиля надолго выберет себе проблему изображе-

ния характеров как основную и столь же типичную для нового стилистического круга, как для предыдущего – проблема изображения действия.

Буало через Горация старается вторить Аристотелю; Лабрюйер[82] через десять с небольшим лет после «Поэтического искусства» выступает с книгой, исходным пунктом которой послужили «Характеры» Теофраста. В обществе господствует необыкновенное увлечение литературным портретом; портретный жанр скоро станет господствующим и в живописи. В поэтике учение о характерах в общем то же, что у Аристотеля, но с поправками в духе строго рационалистической концепции поэтического творчества и нормативного направления теории. Предмет поэтического изображения – человек, и только он один: природа, о которой твердит Буало,– это человеческая природа, и ее-то необходимо изучать, воспроизводить, руководствуясь вдохновением, здравым смыслом и примером античности, показавшей, что значит правда и верность изображения. Нет надобности ни приукрашивать эту природу, как это делали «précieux»*, ни ставить ее на ходули (чему не чужда старая трагедия и сам Корнель), ни писать на нее безобразные карикатуры («burlesques»). Не должно подчеркивать в ней исключительное, временное, случайное, субъективное: вечная правда должна быть целью художника, и она одна делает нам близкими и понятными людей всех времен и народов. Нужно считаться, конечно, с теми общими представлениями, которые связаны у читателей с именами великих героев легенды и истории: нельзя представлять Катона щеголем и Брута волокитой; нужно учитывать временные и местные различия, но постольку, поскольку не следует анахронизмами и недоумениями отвлекать воспринимающих от внутренней сущности, одинаковой во все времена, постольку не следует создавать противоречий между внешностью и замыслом. Итак, характеры должны быть правдоподобны, разнообразны, занимательны, неизменны (нелепо было бы, если бы, например, Тарас Скотинин после объявления страсти своей к свиному роду, показался бы вдруг философом и начал умничать) и, разумеется, возвышенны, поскольку речь идет о трагедии и эпосе. Разделение действующих лиц на «положительных» и «отрицательных», столь популярное у нас в школьном обиходе, внедрено в умы более всего классической поэтикой, после Буало постепенно разменивавшейся на ходячую монету. Практика нашей жизни и нашей поэзии как будто такого категорического разграничения не допускает; это не мешает школьным судьям выносить безапелляционные приговоры насчет какого-нибудь Рудина или Евгения Онегина. Положительное или отрицательное лицо Онегин? С точки зрения школы – отрицательное, и напрасно автор пробует взять его под свою защиту («Зачем же так неблагосклонно вы отзываетесь о нем?..»): автора не слушают.

---

*Писатели, представители претенденциозно-манерного, изысканного стиля (XVII в.). – *Сост.*

Но при этом отвлечении всего временного, случайного, преходящего – что неминуемо должно было получиться, особенно у поэтов второго и третьего ряда? То самое, в чем с излишней поспешностью критика, начиная с XVIII же века, обвиняла и первоклассных мастеров французского классицизма: отвлеченная схема, олицетворенная идея. <...> Личный темперамент не допускал у отдельных представителей стиля этой отвлеченности, принципиально общепризнанной: снабдив своих лиц самыми «общими» именами, Лабрюйер не мог удержаться в роли холодного наблюдателя и слишком очевидно писал свои портреты с натуры, отмечая внешнее выражение страстей, живописное и конкретное вместо абстрактного и чисто психологического. Так случалось и с другими одаренными воображением и наблюдательностью; писатели менее даровитые строго следовали теории, изготовляя на нее бессознательные пародии. Между тем и в теории явилось учение о придаточных характерах, составляющих часть характеров главных: так, «самолюбие сопряжено бывает с подозрением, с непостоянством в приязни, которую начинает и прерывает по своим выгодам; в любви находим ревность, иногда и жестокость» и т.д. На практике туго осуществлялись эти пожелания, но практика к половине XVIII века требовала вообще решительных перемен, и в 50-х годах Дидро открыто поставил вопрос о необходимости изображать не характеры, а общественные положения (conditions)[83]. «До сих пор, – говорил он, – главным делом в комедии был характер, общественное положение было чем-то случайным; теперь на первом плане должно быть общественное положение, а характер станет элементом случайным. Характер служил основой всей интриги, приискивались вообще такие условия, при которых бы он ярче обнаруживался... Отныне в основу произведения ляжет общественное положение, его обязанности, его преимущества и невыгоды. По моему мнению, этот источник гораздо обширнее по объему и плодотворнее, чем источник характеров». Вместо скупого, рассеянного, тщеславного ревнивца он рекомендует изображать финансиста, писателя, коммерсанта, отца семейства, судью и т.д. Выдвигается, между прочим, и дидактическая полезность замены характеров положениями: если характер сколько-нибудь шаржирован, зритель сможет всегда сказать себе, что изображение с ним не схоже; но он не сможет отрицать того, что изображаемое положение – его положение, он вынужден будет относить к себе то, что слышит со сцены... – Это не так уж наивно, если мы вспомним купцов, жаловавшихся у нас на Островского, и другие подобные случаи («честь сословия задета»). Практика оказалась самому Дидро не под силу. Литература от этого пострадала: еще до него, в комедиях Данкура[84] («Шевалье по моде», «Модные мещанки»), Лесажа («Тюркаре») и др., в слезной комедии одновременно с ним драматическая литература повернула на путь, по которому пошли и авторы нового романа. Своими рассуждениями Дидро лишний раз обратил внимание на зависимость душевного склада человека от той профессии, которой он занимается, от той среды, в которой он вырастает и живет, и т.д. Было время, когда

и эти истины звучали как откровение и нуждались в развитии и доказательствах.

Дальнейшим шагом было признание зависимости характера и от общенационального склада, являющегося выражением всего бытового строя в условиях определенного места и времени. После этого изображение общечеловеческих характеров должно было уступить место изображению национально-бытовых типов. Основываясь на обычном определении слова тип (форма, в которой наиболее полно выражены качества ряда родственных форм), мы широко применяем это слово в литературной критике и жизненном обиходе, безразлично говоря о типах Шекспира и Расина, Гоголя и Достоевского, Байрона и Диккенса; лишь изредка у отдельных критиков делается попытка несколько ограничить и уточнить понятие. Ограничение в самом деле необходимо, потому что простое читательское чутье слишком явно ощущает разницу между концепцией человеческой природы, например, у Байрона и у Шекспира или у Гоголя и Достоевского. Разница не только в том, что названные писатели принадлежат во всей совокупности своих творческих приемов к различным стилистическим группам, но в той частности их стилей, которая касается приемов создания ими действующих лиц. Если и у Расина мы имеем психологическое обобщение, то не следует забывать, что основною тенденцией художника при создании им героев здесь являлось тяготение к изображению характера в его вечной сущности, страсти – в ее освобожденном от узкоиндивидуальных и бытовых особенностей виде. Напротив, у Диккенса или у Гоголя центр тяжести перемещается именно в сторону этих особенностей – местного и временного колорита, живописного фона, с которым фигура героя в их сознании неразрывно связана. Изображения этого последнего рода мы и будем называть типическими, отнюдь не настаивая на общеобязательности такого именно словоупотребления и пользуясь им просто за неимением под рукой более удобного термина. Поворот от изображения обобщенных характеров к изображению типов совершался в новой европейской литературе, между прочим в 30–40-х годах XIX века, неровно, скачками, какими всегда идет история литературных стилей, постоянно перекрещивающихся, перебивающих друг друга, набегающих друг на друга подобно волнам прибоя. О необходимости национального колорита заговорили романтики; из недр романтизма и вышло новое стилистическое течение, на место «характеров» поставившее «типы», но самим романтикам не удавалось, за отдельными исключениями, давать типические лица, и на первых порах в данной области мы не идем дальше некоторого изменения имен действующих лиц и перемены в изображении внешнего выражения их душевных движений. Напротив, область изображения будто бы сузилась: «Байрон понял только один характер, да и то только свой собственный»[85]; действующие лица становятся для авторов поэтическими воплощениями их собственной личности, многократно повторенной под разными масками и псевдонимами, и за пределы собственного мира поэты как будто перестают выходить. Стоит вспомнить, действительно,

фигурами; это свойственно не только Гоголю или Диккенсу, но и, напр [имер] , Горбунову в русской литературе, или Анри Монье[88], создателю несправедливо забываемого типа Жозефа Прюдома во французской; и Горбунова, и Монье едва ли мы отнесем к «экспериментаторам». Создание типических фигур требует не столько той интуиции, предрешающей деятельность известных чувств и мыслей, о которой говорит Д.Н. Овсянико-Куликовский по поводу Гоголя, сколько прежде всего способности наблюдения и художественного запоминания. Результат может выйти во всеоружии, как Минерва из головы Юпитера, но может явиться и в итоге долгой и кропотливой работы собирания, которую мы можем иногда проследить. <...> Сохранившиеся записные книжки Гоголя знакомят нас отчасти с характером материала, в котором нуждается создатель типов. Ему необходимы черты, сообщающие образу местный, национальный и временный колорит; и вот Гоголь записывает технические термины охоты, рыбной ловли, карточной игры; для изображения губернатора делается запись «о делах, предстоящих губернатору», о «местах, неподведомственных губенатору, но на которые он может иметь влияние», о взятках, которые может брать губернатор, наконец, о «масках, надеваемых губернаторами» и т.д. Типическое сказывается в одежде, в обстановке комнат, в употребляемой пище; всего нагляднее оно в речи действующих лиц – и поэтому так тщательно записываются местные и профессиональные слова и обороты, умелое пользование которыми в произведении сразу сообщит изображаемому лицу необходимый для замысла тон и окраску. Известно, как искусно пользовался возможностями диалога для обрисовки типических фигур другой писатель – Лесков, утверждавший, что главной задачей при изображении типов должно быть умение овладеть голосом и языком героев и «не сбиваться с альтов на басы». Немудрено, что в целом ряде своих произведений он дает нам типические фигуры, изображенные только путем передачи их языка: в «Полунощниках», например, мы только слышим действующих лиц, их не видя, и этого нам довольно. Очевидно, что для создания типов недостаточно одного только знания человеческой души по немногим ее образцам или по глубокому личному переживанию: необходимо собирание фактов, внешний бытовой опыт, в иных случаях достающийся с большим трудом. Вспоминается, например, Помяловский, пропадающий в кабаках и вертепах Сенной в обществе «бывших людей», у которых он выпытывает за бутылкой водки их прошлое, психологию которых он наблюдает и изучает на месте – для большого задуманного романа, так и незаконченного, быть может, отчасти и потому, что подобный эксперимент не прошел для художника бесследно.

Сходные бытовые условия дают материал для близких друг другу наблюдений, и понятно, почему нам бросаются в глаза родственные черты типичных фигур, принадлежащих даже различным литературам, отмеченных даже печатью большого художественного своеобразия (так, герой «Мелкого беса» Ф. Сологуба кажется близким родственни-

ком педагога Унрата из романа Томаса Манна*)[89]. Общечеловеческие характеры, лежащие в основе типов под наслоениями места, среды и времени, еще более содействуют впечатлению сходства. Эта основа типических фигур может, выбиваясь из-под бытовой коры, возвращать писателя, стремящегося создавать типы, на стадию, где преобладало изображение обобщенных характеров: так случалось порой с писателями-«реалистами», например с Бальзаком, в своем увлечении изображением господствующей страсти превращавшим героев в олицетворения этой страсти – подобные тем, что давала французская классическая трагедия и комедия XVII века, и притом не в лучшие свои моменты**. А между тем Бальзак очевидно стремится давать типические фигуры, а не «характеры»: вспомним, как старательно он подбирает детали для характеристики среды своего старого скряги Гранде. Рядом с этим критика ставит ему в упрек исключительность других его действующих лиц и безжизненную надуманность третьих: переводя это на наш язык, мы бы констатировали смешение разных приемов создания действующих лиц, являющееся у Бальзака непроизвольно, вне какого-либо художественного намерения и потому нарушающее единство общего стиля. Это же смешение приемов в других случаях может содействовать усилению художественного эффекта всего произведения. Диккенс совершенно сознательно дает нам, например, в «Крошке Доррит» подле типически-бытовых образов старого Доррита, мистера Кэсби, его дочери Флоры, Панкса – сатирические символы, вроде Полипов и Пузырей и всего министерства околичностей, и прямые олицетворения, в виде почтенных гостей мистера Мердля, так и названных: Адвокатура, Казначейство, Епископат; действие движется вперед, однако, не ими, и не типическими фигурами, а героем и героиней – Клэннемом и маленькой Доррит, психологическими обобщениями, материал для которых взят автором из своей «субъективной» сферы, а в известной мере и из своего внутреннего мира. Различные формы создания лиц мы находим порой и в пределах творчества одного художника, пишущего на протяжении десятилетий и переходящего, например, от автопортретов к типическим образам; этому не мешает и факт существования других художников, долголетняя деятельность которых (например, В. Гюго) с начала до конца укладывается в рамки одного литературного стиля.

Итак, мы можем различать персонажи, являющиеся бесхарактерными носителями сюжетной динамики, и героев-носителей одного какого-либо исключительного качества; психологические обобщения и схематические характеры, на смену которых приходят автопортреты и типически-бытовые фигуры. Запас возможных форм создания действующих лиц этим не исчерпывается. Приходят художники, которых типическое изображение уже не удовлетворяет. Любопытны замечания Достоевского

---

*Опечатка 1-го издания; должно быть: Генриха Манна. – *Сост.*

**Ср. например: *Faguet E.* Etudes sur le XIX siècle, 34e éd., C. 440.

в недавно изданном черновом наброске пушкинской речи. «...в художественной литературе, – говорит он, – бывают типы и бывают реальные лица, т.е. трезвая и полная по возможности правда о человеке... Тип почти никогда не заключает собой полной правды, ибо никогда почти не представляет собой полной сути: правда в нем то, что хотел высказать в этом лице художник и на что хотел указать. Поэтому тип весьма часто лишь половина правды, а половина правды весьма часто есть ложь»*. Это сказано по поводу типов Гоголя, и, конечно, «не для умаления такого гения, как Гоголь»; замечания интересны уже потому, что являются демаркационной линией, которую бессознательно проводит между собой и Гоголем Достоевский, и потому, что свидетельствуют о какой-то новой концепции действующих лиц у Достоевского; далее мы увидим, что эта новая концепция свойственна не ему одному. Уже свидетели первых выступлений Достоевского в литературе заметили разницу между ним и Гоголем в изображении действующих лиц. «Во мне находят, – писал Достоевский брату вскоре после выхода «Бедных людей», – оригинальную струю, состоящую в том, что я действую анализом, а не синтезом, т.е. иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое. Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я». Критика указывала, что для Гоголя индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга, для Достоевского – самое общество интересно по влияниям его на личность индивидуума (В. Майков). Если «Бедные люди» как замысел и вышли из гоголевской «Шинели», то как произведение решительно разошлись с Гоголем, между прочим именно в области изображения лиц**. Как создатель типических фигур, Гоголь творит, подбирая к одной тематической черте создаваемого лица другие, ее подчеркивающие и усиливающие: выражаясь словами В.В. Розанова[90], «совокупность этих подобранных черт, как хорошо собранный вогнутым зеркалом пук однородно направленных лучей и бьет ярко, незабываемо в память читателя»; вместо этого сконцентрированного света – Достоевский дает рассеянный свет; вместо застылого, четко вырисовывающегося перед глазами, почти механического Акакия Акакиевича, почти безмолвного в повести – многоречивого, суетливо мечущегося Макара Алексеевича; видим ли мы его убогое обличье – это не так важно для автора, если мы чувствуем, как больно бьется сердце этого бедного человека. Вместо статического изображения лиц – динамическое; вместо типических фигур – типы душевных переживаний, как предложил называть форму изображения действующих лиц у Л.Н. Толстого один из его новейших критиков***. Таковы и другие герои Достоев-

---

*Цит. по: *Гроссман Л.П.* Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 78–79.

**Подробнее свои мысли об отношении Достоевского и Гоголя в пору написания «Бедных людей» я изложил в статье «Достоевский и натуральная школа в 1846 г.» (Наука на Украине. 1922. № 4).

****Зверев Н.* Л.Н. Толстой как художник: Опыт эстетической критики // Журнал Министерства народного просвещения. 1916. Т. 61. Кн. 2; Т. 62. Кн. 3. Эта малоизвестная среди широкого круга читателей статья, несомненно, заслуживает внимания.

ского в произведениях его зрелой поры. Подходить к ним как к «типам» – значит с самого начала затруднить себе возможность их ясного понимания. Так и случалось не раз с современными Достоевскому критиками. В Раскольникове искали тип и, не находя, возмущались клеветой на молодое поколение. Между тем, как справедливо указывали другие критики, Раскольников – не тип, т.е. не представляет того своеобразия, тех определенных и органически связанных между собой черт, в силу которых типический образ встает перед нами как живое лицо; создатель Раскольникова интересовался прежде всего изображением внутреннего процесса, совершающегося в душе, дерзнувшей на преступление, и с этой точки зрения к нему надо и подходить. С силой и беспощадностью обнажена эта душа перед нами во всех фазисах переживаемой ею болезни: местное, бытовое отступает на второй план, что не мешает, однако, душевным переживаниям Раскольникова являться показательными и для личности автора – русского романиста, и для эпохи, создавшей произведение и поставившей проблему изображения именно таких переживаний. В русской литературе другим влиятельным художником этого стиля явился, как известно, Л.Н. Толстой. О его отношении к проблеме создания действующих лиц достаточно писано, и нам нет надобности вдаваться в подробности*. Образы действующих лиц у Толстого «расщеплены и разложены на мелкие черточки»: нет общей характеристики, но есть впечатление необыкновенной живости; нет внешне-типического, но есть внутренние переживания, типичные в более широком смысле слова. Это не то, к чему стремились при создании лиц, например, французские классики XVII века: их идеалом была неизменность характера – здесь перед нами, напротив, текучесть и изменяемость переживаний; их интересовали страсти – художника толстовского типа интересуют чувствования, эмоции, самые незначительные с виду и самые неуловимые; они думали больше всего о целом – здесь целое прихотливо слагается из характеристических деталей. Вместе с тем новая форма далека и от формы типических фигур предшествующего литературного стиля. Вспомним, например, «Смерть Ивана Ильича». О господствующей страсти, да и о характере героя, говорить не приходится. Бытовые черты определенного класса в человеке остались, но слишком ясно для каждого, что не в них дело. Напротив, одна из задач художника именно показать, как спадает эта бытовая шелуха с человека в решительный момент его жизни: остается человеческая душа перед лицом смерти, но душа, слитая с телом вялым, больным. И в физической внешности важно не то, красив человек или некрасив, – слова, которые «имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку», – а то, какова «повадка» человека. Отсюда, между прочим, у Толстого внимание к жесту, к походке действующих лиц: непроизволь-

---

*Имею в виду, кроме названной статьи Н. Зверева, кн.: *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой (1922); *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Толстой как художник и др.

ный жест больше вводит наблюдателя в понимание чужого внутреннего мира, чем самое тщательное изучение неподвижной внешности, чем самый патетический монолог, обыкновенно не раскрывающий душу, а одевающий ее в непроницаемый покров лжи.

У Толстого, как создателя лиц, нашлось много последователей и соратников – и в русской и в западноевропейских литературах; но нам незачем ни исчислять, ни характеризовать их. Изображением типических душевных переживаний можно пока заключить обозрение способов решения проблемы создания действующих лиц. <...>

V. Речь действующих лиц

Ставя себе задачу изображения человеческой внешности, поэзия вступает в борьбу с разнообразными трудностями и ... не всегда может считать себя победительницей. Какими бы возможностями воздействия ни обладало слово, поэзия все же обращается к нам через посредство нашего слуха, и в семье искусств музыка ей роднее, нежели живопись.

Иное дело живая речь действующих лиц. Именно она была и будет одним из наиболее реальных средств, какими располагают поэты для того, чтобы познакомить и сблизить нас со своими героями. В старинных теориях словесности все искусство поэзии определялось как «связанная речь» (oratio ligata), то есть речь, подчиненная стихотворному размеру. В настоящее время границу между языком поэтическим и обиходным мы проводим независимо от этого случайного признака (метра). Но в основе своей старое определение поэзии сохранило свое значение, поэзия – за немногими случаями «зауми» – действительно, обыкновенная человеческая речь, упорядоченная и переорганизованная силами и средствами искусства. Формы ее, как и формы обыкновенной речи, сводятся к трем основным родам. Лирике свойственна форма монологическая; драматическими мы называем произведения, облеченные в форму диалога, то есть разговора между двумя или несколькими лицами; чередование монологов автора с диалогами действующих лиц образует срединную форму – эпоса*. Таково общее правило, не исключающее, разумеется, ни возможности лирического стихотворения в форме диалога, ни эпического рассказа, где автор все время говорит только от своего лица, ни драматического произведения, состоящего из одного монолога. Наряду с диалогом и монологом некоторые предлагают различать форму «сообщения» (нем. Vortrag) – монолог, произносимый в присутствии других, с целями определенного воздействия на слушающего. Но таким монологом является в конце концов всякое литературное произведение – эпос, лирика, драма: оно всегда подразумевает невидимого, но воображаемого собеседника. Иногда его прямо

---

*Напоминаем, что речь идет лишь о внешнем отличии, не исключающем внутреннего.

называют по имени (античная лирика – Гораций; стихотворные «послания» в позднейшей поэзии); иногда к нему обращаются, как к любезному читателю или к прекрасной читательнице; иногда о нем молчат, но и тогда мы можем отыскать следы его присутствия, а при известном внимании и восстановить грезящийся поэту его облик. Диалог, таким образом, господствует.

Помимо этого, данные исторического развития поэзии свидетельствуют об исключительно важной роли диалога в развитии поэтической формы вообще. В какой-то давний, не поддающийся точному хронологическому определению период общая, совместная форма исполнения уступила место амебейному (поочередному) пению и сказу. Единый хор разбился на два полухория, единый певец получил для себя партнера. Песня и сказ приобрели внешность диалога: следы этой амебейности, по указанию исследователей, сохранились во многих особенностях поэтического языка, полученных нами уже в застылом виде. Ею объясняются, например, эпические повторения героической песни. Ею объясняются отдельные черты поэтической композиции – вопросо-ответная форма многих народных песен, не раз воспроизводимая и новейшими поэтами, психологический параллелизм, так называемые синонимические вариации, и т.п.*. Диалогическая форма сообщила изложению более действенный, драматический характер – и примитивное искусство ухватилось за нее, как за важный художественный ресурс. И по сию пору рассказчик, ища большей живости своего сообщения, драматизирует свой рассказ введением в него прямой речи. Прежде чем послужить целям создания и раскрытия лиц, диалог был использован для целей сюжетной динамики и драматического напряжения. Необходимо хоть в нескольких словах остановиться и на этой его роли. Заранее оговариваемся, что никакой, хотя бы сжатой, истории диалога в мировой литературе мы не имеем в виду дать. Нам достаточно только наметить цели, ради которых прибегают поэты к диалогической форме, и способы передачи ими живой речи в различные моменты исторического развития поэзии.

Итак, прежде всего диалог понадобился для целей сюжетной динамики. Диалогом условимся называть вообще прямую речь в литературном произведении. В старой сказке эта прямая речь вводится прежде всего затем, чтобы обозначить начало действия или переход от одного момента к другому. <..>

<..> Если в сказке речи действующих лиц обозначают завязку и новые ступени развития действия, в героической эпической песне роль диалога несколько осложняется. И здесь он по преимуществу на службе у сюжета, он не только толкает вперед действие, но по временам и задерживает его, подводит итоги, вспоминает прошлое, а кроме того сообщает

---

*Подробности об этом в статьях А.Н. Веселовского «Эпические повторения», «Психологический параллелизм» и др. (Соч. Т. I) и В.М. Жирмунского «Композиция лирический стихотворений» (Спб., 1921. С. 38–47).

действию внутренний драматизм – что особенно важно. Сказка стремится заинтересовать слушателя неожиданным ходом событий; эпическая песня пленяет аудиторию не столько затейливостью хода, сколько значительностью событий, величием деяния. Связь со сказкой, конечно, остается: подготовительные, предваряющие сцены изображаются и здесь с помощью речей, и довольно часто речами обозначается новый момент действия, но рядом с этим динамическим диалогом мы найдем в героической песне и диалог резюмирующий, вставляемый иногда между подготовительными сценами и главными моментами эпического действия, и диалог чисто драматический, рассчитанный на то, чтобы взволновать слушателя судьбою действующих лиц. Главные моменты действия при этом обыкновенно изображаются в форме непосредственного рассказа без речей. <...>

<...>

В своей архаической форме античная трагедия, как известно, еще очень далека от того идеала драмы-действия, какой сложился на основании поздних ее образцов у теоретиков поэзии. Действия в смысле быстро меняющихся ситуаций, внутренне мотивированной борьбы сил в ней так же мало на этой начальной стадии, как и попыток изображения характеров. Вся она – диалог актера с хором, чередование эпических монологов с лирическими. Но и тогда, когда возросло число актеров, явилось внешнее действие, осложнилось действие внутреннее, – в трагедии сохранились речи повествовательные и речи лиро-эпические, монологи вестников и монологи хора. Еврипид, представляющийся нам новатором, сохранив речи вестников, прибавил еще прологи – повествовательную речь, объясняющую в начале пьесы зрителям все то, что совершилось до начала действия, и даже то, что должно случиться перед взорами публики: это также одна из форм повествовательного диалога, но не связанная непосредственно с ходом действия, как связаны с ним вестнические речи. С точки зрения позднейшей теории, эти эпические части – недочет драматической техники античных трагиков: его стараются извинить ссылками на единство места, на отсутствие занавеса в античном театре и т.п. Извинение едва ли убедительное: как будто бы так трудно было додуматься до устройства занавеса (когда он понадобился – додумались же) и как будто единство места было откуда-то извне навязанным законом! Эпические речи вестников оставались неизменною частью античной трагедии потому, что они ни в какой мере не противоречили требованиям античного зрителя и казались вполне приемлемыми и для драматурга. Они, конечно, ослабляют драматизм положения, но, очевидно, такое ослабление было необходимо. Традиционная форма отмирает, когда ее начинают воспринимать только как традиционную. Построение же этих вестнических речей показывает, что они, представлявшиеся новому европейскому читателю антитеатральным приемом, могли волновать слушателя и содействовать именно драматическому напряжению, то есть тому самому, в чем последующие века им склонны были отказывать. <...>

<...>

<...> Греческая трагедия воспользовалась опытом эпической песни и сделала шаг вперед по пути к диалогу драматизующему и характеризующему. Двигать вперед действие ровным, постепенным ходом; сообщить ему драматическое напряжение, там, где этого требует развитие сюжета; передавать душевные состояния и рисовать характеры действующих лиц – вот цели диалога в трагедии. Параллельно с нею развивается ораторское искусство: герои литературного произведения должны не только говорить, но и хорошо говорить. И подобно тому как в жизни толпа начинает заслушиваться краснобаев, мало задумываясь над тем, какую цель преследует их красноречие, так и позднейшие драматурги, увлекаясь диалогом, забывают о действии, заставляя актеров изливаться в политических, судебных и иных речах перед публикой, создавая, так сказать, «диалог для диалога».

Новая европейская литература, начиная с конца средних веков, могла идти уже проторенными дорогами. Становясь все более главным средством решения проблемы характеров, европейская драма училась у античной трагедии ее динамическому, драматизующему и характеризующему диалогу, обращая все больше внимания на этот последний. Композиционная роль его определена, и задача заключается отныне главным образом в работе над его формой, в выработке точного соответствия между характером речей и теми, кто произносит эти речи. <...>

<...>

Для того чтобы покончить с композиционною ролью диалога, на каком-нибудь образце из новой литературы попытаемся показать, какие задачи общего построения может выполнять диалог. Возьмем общеизвестный пример – «Мертвые души». Распределение композиционных элементов в завершенной части поэмы довольно просто: обычное начало – изображение города или деревни с их внешней стороны, за ним следует внутренняя характеристика, портреты обитателей и их психологическая характеристика. Диалог заключает эти описательные части. Порядок их может меняться: глава о Ноздреве начинается с его портрета, за которым идет диалог, характеристика же Ноздрева и описание его деревни помещены вслед за диалогом; или изображение города прерывается рассказом о поездках Чичикова по окрестным помещикам после первой главы для того, чтобы возобновиться с конца шестой. Но и в последнем случае завершением изображения являются диалоги: разговор Чичикова с чиновниками и разговор двух дам. Диалог, таким образом, сопровождает описание и иллюстрирует его. Описав деревню, помещичий дом и его обстановку, внешность хозяина и его характер, автор дал нам известное представление о нем, которое и предлагает прокоитролировать диалогом. Он, с одной стороны, характеризует действующих лиц, с другой – подталкивает вперед медленно развивающееся и бедное по содержанию действие. В двух местах первой части мы отметим диалог как единственное средство, которым пользуется Гоголь для того, чтобы продвинуть вперед действие. Так, диалог двух дам в девятой главе необ-

ходим, чтобы вызвать грозу, которая разразится над головой Чичикова, а в десятой – разговор Чичикова и Ноздрева нужен для того, чтобы ослабить силу этого разговора. Разговор двух дам – это своего рода «вестнический» диалог: правда, факты, уже известные читателю из уст самого автора, в нем извращены, чего не бывает в трагедии, ни тем более в эпической песне. Чичиков, оказывается, явился к Коробочке, как Ринальдо Ринальдини, вооруженный с ног до головы; явился и требует: «Продайте все души, которые умерли». «Я не могу продать, потому что они мертвые», – отвечает Коробочка. «Нет, – говорит, – они не мертвые, это мое, – говорит, – дело знать, мертвые ли они или нет; они не мертвые, не мертвые! – кричит, – не мертвые!» Словом, скандальозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричат, никто никого не понимает, – ну, просто, оррёр, оррёр, оррёр!»

В дальнейшем рассказ обрастает фантастическими комментариями: собеседницы ищут цели столь странных поступков и находят их в намерении Чичикова увезти губернаторскую дочку; догадываются и о возможных соучастницах злоумышления. Рассказ сообщен прокурору, который ничего решительно не может понять, разнесен по городу, взбудоражил весь город. По отношению к динамике сюжета – разговор двух дам только осложненная форма диалога-рассказа: осложнение, с одной стороны, в переработке события в воображении дам, с другой – в комментариях, ими сделанных. Но вместе с тем диалог дает и решительный толчок застоявшемуся сюжету: город резко меняет свое отношение к Чичикову. Чичиков заподозрен, над ним неминуемо разразится гроза. Автор вновь обращается к диалогической форме – разговаривают Чичиков и Ноздрев. <...>

<...>

Дело обошлось без грозы, диалог с Ноздревым сыграл роль громоотвода: перепуганный Чичиков уезжает из города – и этим заканчивается действие первой части. Подводя итог роли, выполняемой в ней диалогом, мы должны все же признать, что в большинстве случаев диалогические части служат характеристике, не динамике. Ту же службу выполняет диалог и у многих других мастеров русского и западноевропейского романа XIX века: различие только в том, что одним диалог нужен как иллюстрация типически-бытовых фигур, ими создаваемых, другим – как средство ознакомления читателя с душевными состояниями. Разговор Обломова с Захаром в начале романа у Гончарова или диалог рассказчика с Сучком в «Льгове» («Записки охотника») Тургенева могут служить типичными образчиками диалогов первой группы, тогда как любая из изобилующих диалогом страниц Достоевского даст примеры второй. <...>

Производя наблюдения над диалогическими частями повествовательных произведений, изучая диалог сценических пьес или лирических композиций, мы должны вообще ответить не только на вопрос о композиционной цели диалога, но и на ряд других вопросов, объединенных выше словами о «способах передачи живой речи в литературном произ-

ведении». Нам приходилось уже касаться попутно вопроса о конструкции диалога — симметрического в памятниках старинного эпоса, риторически упорядоченного в античной и новоклассической трагедии, свободно воспроизводящего обыкновенную человеческую речь у Мольера и в новейших романах и драмах. Конечно, свобода эта в значительной мере мнимая: «естественно-разговорные представления»[91] занимательны только в пародических пьесах Козьмы Пруткова; литературный диалог всегда подчинен известному художественному умыслу, и, обращаясь в фонографическую запись случайного разговора, он перестает быть литературным. Впрочем, и всякий «случайный» разговор обиходной речи слагается по известным законам, которые можно выяснить... Рядом с вопросом о конструкции стоит вопрос о колорите: как и действующие лица и их портреты, диалог может быть отвлеченно-схематическим, типически-бытовым и т.д. Наконец, если речь заходит об общей композиции произведения, важно установить количественное место в ней диалогов по отношению к прочим — повествовательным, описательным, лирическим и иным ее элементам. Несколько иллюстраций из истории передачи человеческой речи в литературе покажут, как различно решалась эта проблема европейскими писателями, начиная с древнейших времен вплоть до нашего недавнего прошлого.

Диалог, как мы видели, занимает значительное место в сказке и едва ли не большее в эпической песне. В последней — цели его употребления разнообразнее, но и она довольствуется чрезвычайно простыми формами передачи чужой речи: все действующие лица говорят одним языком, тем же самым, каким говорит и рассказчик; внимания к личности говорящего настолько немного, что действующие лица, не колеблясь, могут употребить нелестные для себя сравнения или — по достаточно известному примеру — честить самих себя или своих царей эпитетами, которыми награждают их враги («собака Калин-царь», отправляя своего посланника к Владимиру, так и пишет в своей грамоте о себе, как о «собаке Калине-царе» и под.). Построение речи, как мы знаем, строго симметрическое; отвечая на вопрос, собеседник обыкновенно повторяет его целиком, а в случае своего несогласия на предложение только дополняет чужую речь отрицательною частицею. <...> Переход от этого примитивного диалога к красноречию «Илиады» и «Одиссеи» — переход резкий. Язык гомеровских героев гораздо эмоциональнее, и от этого речь их несравненно более драматична. Оттенков индивидуальности в них, тем не менее, немного. Благородный старец Эгипций говорит так же, как Телемак, Телемак столь же обстоятелен и рассудителен в своих жалобах на женихов матери, как и женихи в своих оправданиях и угрозах (имеем в виду сцену народного собрания во второй песне «Одиссеи»): одни говорят кротко, другие негодуя, но только этой окраской, а не складом, не выбором слов и отличаются речи героев от речи самого сказителя. В трагедии (и вообще в драме) больше стремления к соответствию речи характерам: вестник в «Антигоне» говорит, конечно, не так, как царь Креонт; но характеры, задуман-

ные как широкие обобщения, не содействуют индивидуализации языка, остающегося по-прежнему условным. А затем, как уже было указано, начинается влияние ораторского искусства. Достаточно вспомнить героев Еврипида. Справедливо указывали, что большинство из них — риторы, побывавшие в школе софистов перед тем, как явиться на просцениуме, что адвокатская тога просвечивает у них сквозь одежды героев гомеровской эпохи, выглядывает из-под шкуры баснословного льва*. В Аргосе или в Фивах, в пылу сражения или на стенах осажденного города, в самые патетические моменты действия, на краю катастрофы — они готовы произносить речи, защищать свои тезисы, пускаться в казуистику. <...>

То, что бросается в глаза в поздней трагедии, столь же ясно и в других литературных видах — в идиллии или в возникшем еще позже романе. Стиль последнего раскрывается лишь тогда, когда мы вспомним, что этот жанр целиком вышел из школы учителей красноречия. Прибегая к прямой речи, интересуются ее конструкцией, логически стройной и законченной; колорит ее, отвлеченно-однообразный, определен кругом рекомендуемых учебниками тропов и фигур, понимаемых как средство искусственного «украшения речи». Героев, лишенных красноречия, литература не знает. Любовь к диалогу уже привела к выделению его в особый литературный род, пригодный для философского рассуждения, для моральной дискуссии, для сатирического изображения нравов. Диалоги Платона, Плутарха, Лукиана и Цицерона станут классическими образцами этого рода, расцветающего в новой Европе в эпоху Ренессанса и Реформации, культивируемого французским классицизмом, не исчезнувшего в литературе нового времени (Леопарди[93], О. Уайльд[94], Шницлер[95] и др.). <...>

Рядом с отвлеченно-ораторским диалогом, сфера влияния которого захватывает и итальянскую новеллу времен Возрождения, и пасторальный роман XVII века, и, конечно, классическую драму XVII–XVIII веков (за исключениями, о которых сейчас будет идти речь), не было недостатка в опытах воспроизведения обыденной человеческой речи во всей ее тривиальности, иногда подчеркнутой и преувеличенной с целью комического эффекта. Расцвет драматической литературы, начиная с времен Возрождения, довел трагический диалог до степени, которая много веков спустя казалась недосягаемо-высокой поэтам и теоретикам. Установился после испанцев, Шекспира, французских классиков своего рода канон сценической речи, для которой признано обязательным динамико-антитетическое строение. Антитетическою была уже композиция сценического диалога античной драмы: опыт новых времен, отказавшись от ее специфических приз-

---

**Saint-Victor de P.*[92] Les deux Masques. P., 1880. V. 1.

наков (вроде стихомифии*, гномов** и под.), сохранил ее [как] речи сторон, перекличку стихами, полустишиями, потребовал и от монологов того же антитетического построения. До сих пор многие немецкие, например, теоретики полагают, что индивидуализация театрального диалога и «лирические красоты» только вредят действию, отяжеляют его и мешают драматическому напряжению. Обыденная речь – дурной материал для драматурга: это монета, стершаяся от долгого хождения по рукам, и недаром Шекспир, например, возвышается над нею обилием тропов и веской силой стиха, Гёте – своей пластически мягкой ясностью, Шиллер – высоким парением антитез. И, однако, рядом с выработкой этого канона, учащаются устремления к диалогу типически-бытовому. Путь к нему лежал через диалог комический, блестящие образцы которого давала еще античность, вроде, например, разговоров за обеденным столом у Тримальхиона в «Сатириконе» Петрония. Средневековые фарсы, сцены шекспировских драм, назначенные для слушателей из партера, знаменитая сатира Рабле и, как некое завершение, комедия Мольера – вот несколько характерных моментов этого пути. На примере Мольера можно задержаться ввиду его показательности.

Что такое диалог Мольера? Поклонники великого комика, расточая ему похвалы, скажут и о достоинствах диалога – «правдивого», «блестящего», «брызжущего смехом» и т.д. Как это часто бывает, оценка создает иллюзию понимания, ничего не объясняя и затрудняя путь к уяснению. А между тем, чтобы понять природу мольеровского диалога, достаточно просто вслушаться в разговоры и споры, которые мы слышим вокруг себя каждодневно. Для постороннего наблюдателя в них много смешного, и уже античная комедия воспользовалась этими свойствами обыденного разговора (Плавт). Таков и диалог Мольера. <...>

<..> Отливаясь в законченные формы, комедия выработала несколько типов речи соответственно выработавшимся в ней ролям: в русской же комедии XVIII века мы отметим, например, обязательную окраску речи щеголей и щеголих – галломанов, речи старосветских помещиков – суеверов и невежд, положительных героев***, педантов, слуг и т.п. Индивидуализации диалога в этом еще нельзя увидеть; она пришла позже, путями, уже нам известными (см. главу 3), – по мере того, как литература, не довольствуясь изображением «вечных» характеров, – через эмоционализм чувствительников и патетическую лирику роман-

---

**Стихомифия* – в античной драме диалог, в котором партнеры обмениваются репликами длиной в один стих. – *Сост.*

***Гном* – изречение нравоучительного характера; в античной литературе оформлялось в двустишия – *дистих.* – *Сост.*

***В учебниках русской словесности до сих пор отмечается как недостаток факт, что Стародумы, Доблестины и любовники нашей старой комедии говорят «искусственным», «книжным» языком; на самом деле они говорят именно тем языком, каким говорили в XVIII веке получившие известное образование русские люди, в чем легко убедиться из писем, дневников, мемуаров русского XVIII века.

тиков подходила к изображению типически-бытовых фигур, а вместе с тем и к диалогу типически-бытовому и индивидуализовавшому.

Увлечение диалогом к середине XIX века начинает входить в известные границы. Ни в драме, ни в романе, ни в лирике уже не принято блистать ораторскими дарованиями. Слово, отчасти, дискредитировано романтическими идеями об «изреченной лжи»; а с другой стороны, в жизни, в «обыкновенной» жизни, краснобаи редки; даже речь Рудина его автор предпочитает характеризовать описательно, приводя из нее только отрывки. В бытовом романе диалогу отводится подобающая ему роль, но, как мы знаем, в большинстве случаев он служит теперь целям характеристики. Это ослабляет его быстроту и напряженность. Полного единообразия приемов, разумеется, нет. У мастеров русской художественной прозы XIX века, как показало исследование*, впрочем, еще недостаточное, количество и качество диалогических частей далеко не одинаково. У Тургенева, например, диалог занимает значительную часть рассказа, но перебивается повествовательными частицами, медлен и беден движением. В патетические моменты тургеневские герои молчат: «...есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо». Музыка Лемма гораздо красноречивее выражает чувства Лаврецкого и Лизы, чем их беспомощные, прерывистые слова во время свидания. Напротив, Обломов и Ольга разговаривают, может быть, излишне много, но разговоры их чужды динамичности речей в «Обыкновенной истории», не поднимают интереса к их переживаниям, и все вместе едва ли не уступают по мастерству короткому, но преисполненному комизма разговору Марфы и дворника, заинтересованных рыданиями молодого Адуева в сенях после объяснения с Наденькой («Обыкновенная история», ч. I, гл. 5). Иное мы находим у Достоевского и Л. Толстого. Как мы знаем, оба они – по преимуществу изобразители типических душевных состояний, но решают свою задачу они по-разному. У Достоевского диалог приблизительно в полтора раза превосходит повествование, причем и последнее ведется чаще всего от первого лица: все произведение (напр[имер], «Бесы») является большим монологом, перебиваемым монологами и диалогами действующих лиц. Диалог сообщает действию драматическое напряжение (см., например, в «Преступлении и наказании» сцену на улице перед смертью Катерины Ивановны, ч. V, гл. 5), диалог открывает психологию действующих лиц, дает экспозицию («Идиот»), ускоряет и замедляет действие, не говоря уже о том, что для самого автора он служит средством выражения его философских, моральных и политических взглядов; в речах действующих лиц Достоевского мы найдем и пейзажи («Подросток», ч. III, гл. 1 – рассказы Макара Ивановича и мн. др.), и жанровые описания, и вставные рассказы. По своему колориту диалог этот не поражает, однако, богатст-

---

**Лопатто М.* Опыт введения в теорию прозы (Пов[ести] Пушк[ина]). 2-е изд. Одесса, 1918. С. 42–43.

вом. У Достоевского несколько разговорных манер, повторяющихся из романа в роман – и между языком Раскольникова и Ивана Карамазова, языком Макара Девушкина и штабс-капитана Снегирева существенной разницы нет. Так и у Толстого, представляющего резкую противоположность Достоевскому в своем отношении к диалогу. Жест, мимика с точки зрения Толстого гораздо тоньше передают душевную жизнь героев, нежели их речи. Лицо Анны Карениной в начале объяснения с мужем после вечера у княгини Тверской блестит невеселым блеском пожара среди темной ночи; но Каренин предлагает ей поговорить, и, начиная, Анна сама удивляется своей способности лжи, чувствует себя одетою в лживые слова, как в непроницаемую броню. То же самое ощущает и Каренин: «каждый раз, как он начинал говорить с ней, он чувствовал, что тот дух зла и обмана, который овладел ею, овладевал и им, и он говорил с ней совсем не то и не тем тоном, каким хотел говорить» («Анна Каренина», ч. II, гл. 9–10). При желании Толстой может передавать чужую речь не хуже других мастеров в этой области (речь старого князя Болконского, дипломата Билибина в «Войне и мире», речь Ерошки в «Казаках» и др.), но этого желания с течением времени у художника становится все меньше. «Мысль изреченная есть ложь», а с другой стороны, косноязычие какого-нибудь Акима значительнее и глубже красноречия салонных завсегдатаев. Только Каратаев говорит легко, но слова Каратаева, как и его действия, не принадлежат ему самому: это жизнь говорит его устами, та общая жизнь, в которой он только частица, не мыслимая без целого.

Рядом с нашими мастерами художественной прозы вообще нужно отметить наших мастеров-специалистов в области диалога. Нам уже не раз приходилось называть Лескова; из его современников можно было бы назвать И.Ф. Горбунова[96], давно оцененного и почти не изученного мастера и знатока живой речи – крестьянской, купеческой, мещанской, речи старинных приказов и грамот; а также полузабытого теперь В.А. Слепцова, перенесшего в свои очерки поражавшее его современников умение владеть живою народною речью. Нужно было бы, конечно, назвать Островского, Чехова, Короленко... История диалога в русской литературе когда-нибудь укажет место, принадлежащее в ней отдельным писателям, разберется и в приемах диалогической техники каждого из них. По-видимому, изобразительный, жанровый диалог наиболее типичен для русской литературы: писателей слухового типа у нас довольно много. Напротив, опыты отвлеченно-ораторского диалога давно забыты и, возрождаясь, никогда до сих пор не имели у нас успеха. Самое слово «риторика» для русского читателя звучит бранью. <...>

Новый фаэис в развитии литературного диалога как будто бы наметился и на Западе и в России к концу века, но о нем пока трудно говорить и ввиду неразработанности материала, и ввиду его незаконченности. Уже художники – изобразители типических душевных состояний, за исключением Достоевского, с осторожностью пользуются передачей живой речи. В романах попримелькались искусственные скрепы диалога с повествованием, все эти «сказал», «возразил», «продолжал», «заме-

тил», «прибавил» и проч., равно как и их замены, не раз служившие предметом насмешки. В драме, где внешнее действие, свертываясь, уходит внутрь, диалог, отказываясь от антитетического строения, от длинных речей, от скачущих реплик, приобретает сосредоточенную сжатость и глубину. Каждое слово тщательно взвешено со стороны своего значения, еще более углубленного символикой, ни одна строка не пишется без определенной цели, но целью этой, конечно, уже не является воспроизведение обиходной речи. Реплики действующих лиц кратки, но в них необходимо вслушаться; важны не только слова, но и оттенки интонации, и паузы между словами. Таков Ибсен в своих последних драмах («Росмерсгольм» и др.)[97]. Нечто иное, но родственное мы найдем в ранних драмах Метерлинка[98]. Здесь события идут независимо от сознательной человеческой воли, диалог не развертывает их, а только следит за ними; он прост и скуден, богат повторениями, но он может переходить и в лирику, им пользуются даже для целей описания неодушевленных предметов (сцена с драгоценными камнями в «Ариане и Синей бороде»). <...>

VI. Изображение живой и мертвой природы

От диалога, дававшего писателям иногда, как мы видели, возможность отрешаться от «декорации» внешнего мира, передавать жизнь в ее отвлеченной сущности, отказываться от всякой конкретности, мы обратимся опять к проблеме изображения внешнего мира... От этого внешнего мира писателю не уйти, как бы высоко ни заносилась его мечта; даже формулы отвлеченно-философствующей речи никогда не отвлеченны вполне, пока они пользуются словами определенного языка, так как в каждом слове жив или дремлет образ, и самые отвлеченные слова языка некогда были словами, передающими конкретные представления. Внешний мир, то есть мир живой природы, нас окружающей, и мертвой природы, нами создаваемой, мы познаем при помощи наших «пяти» чувств и, говоря о нем, пользуемся словами, передающими наши ощущения. Далеко не все они равномерно поддаются словесному выражению. Русский поэт эпохи чувствительности, мечтая о «невыразимом», находит, что можно сыскать слова для блестящей красоты облаков, пламенеющих в час заката, для дрожащих вод реки, но немыслимо выразить чувства, слитые с этой внешней красотой, смутное стремленье к далекому, смутные воспоминания, шепчущие о милом, радостном и скорбном прошедшем, нисходящую с вышины святыню... Об этом нельзя сказать, об этом внятно говорит только молчание. Но непередаваемы и гораздо более простые, всем и каждому знакомые впечатления (вкус, запах); не «пересоздать в словах создания» – и тем не менее попытки сделать это извечны и едва ли когда-нибудь прекратятся. Но прежде чем говорить о том, как творятся поэтами сложные и целостные образы внешнего мира, остановимся ненадолго на тех ресурсах, какими они располагают для передачи отдельных элементов этого мира – ощущений, из слияния которых образы эти слагаются.

Наиболее значительными из ответов нашего психофизиологического «я» на возбуждения, идущие от внешнего мира, нам представляются ощущения слуховые и зрительные. С них начинается сознательное восприятие мира, к ним чаще всего мы обращаемся в целях его познания. Представления временные и пространственные образуются, как известно, также благодаря их посредству. Однако передавать эти ощущения словами оказывается далеко не просто. Если судить по словам, обозначающим, например, восприятие цвета, то покажется, что многие, даже высококультурные народы обнаруживают поразительную цветовую слепоту: в языке их, вообще развитом, не хватает слов для выражения очень простых, на наш взгляд, цветовых ощущений. Пускай на самом-то деле никаких заключений о воспринимаемых красках по их словесным обозначениям сделать нельзя: факт недостатка слов остается, и, как указывали давно, в поэмах Гомера, например, нет особых обозначений для синего цвета, и даже у римских поэтов нет для него определенных названий. Цвета зеленый и синий (то есть цвета сравнительно короткой световой волны) долгое время были невыразимыми. Красный, черный и белый – вот цвета, господствовавшие в первобытной поэзии, и долгое время за пределы этого скудного набора искусство слова не могло выйти. <..> Радугу цветов, разлитую в природе, человек видел и ощущал, но ничего не умел сказать о ней.

Это неумение не было им осознано и не являлось для него мукой. Современный читатель избалован богатством цветовых эпитетов в поэтических описаниях пейзажа или человеческой внешности; но эпитеты эти в европейской поэзии возникали и развивались, можно сказать, на глазах у историков литературы. Еще в XVII веке о пейзаже было достаточно сказать, что он «приятен» или «неприятен»: бóльшей наглядности не требовалось. Популярный некогда немецкий песельник XVIII века, описывая ночной пейзаж перед восходом луны, говорит о том, как лес молчит и чернеет, как чудесно встает белый туман над лугами. Более чем сто лет после него другой поэт, давая сходную картину, пишет о тех же черных лесах, «черных, молчаливых лесах». Цветовые эпитеты оказываются крайне традиционными: раз приклеенные к той или иной части пейзажа, они остаются там века, прежде чем найдется художник, который принесет новое слово для передачи неощутимого большинством оттенка. Так, гуляя в окрестностях Парижа с Бернарден де Сен-Пьером[99], Руссо, «великий живописец натуры», различает на небе только оттенки голубого цвета, в то время как его спутник ясно отличает рядом с ними зеленые тона. На своей собственной палитре Бернарден де Сен-Пьер, автор известной русским читателям идиллии о Павле и Виргинии, собрал уже изумительное для современников количество красок. В одном красном цвете он отличает не менее шести оттенков и в описаниях восходов и закатов солнца щеголяет их разнообразием. Утренняя заря у Гомера всегда либо розоперстая, либо в ризах шафранного цвета: у Б. де Сен-Пьера прежде чем сделаться розовым или алым, небо белеет, переходя над горизонтом в палевый цвет, а еще выше

в оранжевый, сменяющийся ярко-алым, а в то время позади зрителя на небе чередуются лиловая, лазурная, темно-голубая и — совсем на западе — черная краски. Читателю остается лишь удивляться наблюдательности и мелочной выписке; цвета сменяют друг друга так быстро, что кажется, самому сильному зрительному воображению трудно их не смешать, не увидеть только серого цвета там, где пейзажист говорит о целой гамме. Очевидно, полнота и тщательность фиксации впечатлений еще не создают желанной наглядности. Немецкие романтики, во главе с Тиком, поступают иначе: для них дело не в полноте и не в разнообразии, а в возможно большей интенсивности цвета или в неуловимости оттенков. Отсюда, с одной стороны, картины, залитые полным и ярким цветом, где краски горят и сверкают, как драгоценные камни, где вместо красного цвета — роза под полуденным солнцем; или, наоборот, картина, созданная из неопределенных, намеренно смешанных цветовых ощущений, которые передаются в связи с другими состояниями сознания; ощущение цвета дополняется ощущением звука и приобретает наглядность благодаря этим сторонним ассоциациям.

Так от несложной трехтонной гаммы красок примитивной поэзии искусство слова идет к расширению запаса чистых тонов и далее к их интенсификации, к изучению цветовых оттенков. Соперничая с живописью, поэзия учится у нее, а в иных случаях сама ее учит: так «чувство красок» Тика, несомненно, отозвалось в творчестве современных ему живописцев — Фридриха[100] и Рунге[101]. Русская литература довольно долго остается на начальных стадиях передачи красочных впечатлений; но вот в конце XVIII века сухая ветвь классической оды вдруг процвела у нас яркими и чудесными цветами — явилась поэзия Державина, этот «жаркий летний полдень», по словам кн. Вяземского, где все засияло и загорелось ярким блеском, «где много было очарования для воображения и глаз». Неистощимо, казалось, было эрительное воображение поэта, создававшего своими эпитетами и стройной системой метафор* картины, полные густых ярких красок, яркого солнечного освещения. Превзойти его не удалось и русским романтикам 30-х годов, не устававшим жаловаться на бессилие слова, которого не обратишь в кисть. <...> Лермонтов ищет не столько яркости чистых тонов, сколько сочетания красок. На основе белого и голубого он раэвертывает гамму сочетаний — белого с голубым, синего с жемчужным, синего с золотым, голубого с золотым и черным и т.д.**. А затем начинаются поиски оттенков, полутонов — параллельно соответственным исканиям западноевропейских писателей. После Гоголя и Лермонтова наше внимание задержится эдесь на Тургеневе, а среди новейших — на Бунине, самой характерной особенностью которого критика считала «гипертрофию зрения». Из одного

---

*О ней см.: *Эйхенбаум Б.М.* Поэтика Державина // Аполлон. 1916. Окт. С. 23–45.

**См.: *Анненский И.Ф.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Русская школа. 1891. № 12. С. 79.

только рассказа писателя «Тень птицы» можно извлечь более 27 эпитетов, передающих красочные оттенки; это изобилие нюансов светотени и цвета, это нагромождение полутонов в конце концов, по мнению критики*, только затрудняет созерцание картин Бунина. Стихия зрительных впечатлений, единственно органическая в его творчестве, сделала из него художника, равнодушного к внутреннему смыслу изображаемой им без любви и сочувствия русской жизни.

Правильно ли такое суждение о Бунине или нет – несомненно одно: зрительная наглядность не создается путем подбирания слов, обозначающих оттенки красок, как бы богат и разнообразен ни был этот подбор. Сам писатель может обладать изумительными способностями различения оттенков, но слова – плохое средство передачи этих способностей другим. Читатель, не одаренный остротой зрения, так и не разбирается в разнице между «мутно-малахитовым» и «дымчато-малахитовым», «серебристо-сизым» и «сиренево-стальным» цветами у Бунина в упомянутом только что рассказе. Точно так же только живописец оценит по достоинству усилия Гонкуров в создании словесной импрессионистской живописи. Практика показала, что не столько цветовыми эпитетами и аналогичными им метафорами, сколько соединением зрительных впечатлений с другими, связанными у нас с определенными предметами, литература может достигнуть известной наглядности. Ведь и цветовые эпитеты сами по себе выражают далеко не одни только зрительные наши ощущения. Символическое значение красок всегда более или менее ясно всплывает в нашем сознании, когда мы произносим обозначающие их слова. Корни этого символизма, несомненно, в чисто физиологическом действии самих красок на наш организм: определить это действие не во всех случаях одинаково возможно, но почти каждое слово, обозначающее цвет, в нашем языке эмоционально окрашено и будит в сознании, помимо зрительных, ряд других ассоциаций.

Зрительные представления связаны часто с представлениями о форме, о движении, а нередко и с представлениями слуховыми. Приобрело широкую известность стихотворение Артюра Рембо[102] о цвете гласных звуков (сонет «Voyelles»: А – черный, Е – белый, И – красный и т.д.); менее известна подобная же шкала соответствий, созданная раньше Августом Шлегелем[103] (А – красный цвет, О – пурпур, солнце, И – небесно-голубой цвет и т.д.). Сопоставления такого рода и у нас с легкой руки Бальмонта («Поэзия как волшебство») и Андрея Белого («Глоссолалия») приобрели популярность. Мы имеем здесь один из случаев так называемого цветного слуха, давно подмеченного психологами**. Ассоциации красок и звуков (хроматические ассоциации –

---

*См.: *Дерман А.Б.* И.А. Бунин // Русская мысль. 1914. Июнь. С. 74–75.

**По этому вопросу существует обширная литература, значительно выросшая после прекрасной книги Флурна (Des phénomènes de synopsie – audition colorée, 1893). Автор просит читателей помнить, что данные чисто психологические приводятся им в самом ограниченном виде и что по условиям места и основного задания своих очерков он не имеет возможности развернуть все эти чрезвычайно интересные проблемы во всей их сложности.

«фотизмы») у каждого из названных поэтов различны, но это неважно; эти индивидуальные заявления свидетельствуют во всяком случае о том, что в сознании поэтов зрительные ощущения соединяются со слуховыми, а можно думать, что в языке эта связь некогда была очень заметной. Первоначальные значения корней, передающих впечатления света, в отдельных случаях можно возвести к значениям, изображающим слуховые впечатления, или, по крайней мере, установить близкое их родство. Во многих языках понятия «шуметь, кричать, звучать» и «блестеть, сверкать, глядеть» до сих пор связаны. Указывают, например, немецкое h e l l, обозначающее «звучный, громкий», и рядом – «светлый, ясный»; причем первое значение, по-видимому, древнее второго. Мы и сейчас говорим о малиновом звоне, о веселых, смеющихся красках и уже совершенно освоились с перенятым когда-то, может быть, от французов выражением о «кричащих» цветах, тонах и т.д. Поэзию недаром столь же часто сближали с музыкой, как и с живописью. Родство с музыкой и древнее и в данное время для нас убедительнее. Естественно ожидать, что в области передачи с л у х о в ы х ощущений поэтическое слово окажется удачливее, чем в попытках живописать словами и красками.

Так оно и есть на самом деле. Не будем останавливаться на явлениях так называемой звукописи, описываемых теперь во всяком элементарном учебнике стихотворства. Звуками поэт откликается на все явления внешнего мира; но как сам он передает звуки, бегущие к нему извне, – ту разнообразную музыку, которой полна природа? Человек ответил на них звукоподражательными словами, фиксировавшими, между прочим, и звуки, издаваемые различными животными. <...>

Область таких звукоподражательных картин совсем не так ограничена, как может казаться; в современной нам русской и западноевропейской литературе мы найдем их не раз – только на место звуков деревни, полей и лесов пришли звуки города, городских улиц, заводов, машин. <...>

<...>

Рядом с этим способом прямой передачи идет передача косвенная: звуковые впечатления поясняются сравнениями, углубляются метафорами, либо, благодаря отмеченному выше родству, они переводятся в зрительные или изображаются совместно с ними. Так поступает, например, Гюго – поэт по преимуществу зрительного типа; слышит звон колокола в одном из старых городов Фландрии, страны, где оцепенелый север, отогревшись на солнце Кастилии, словно сочетается с югом – и ему кажется, что он видит, как колокольный звон, часто нежданный и шаловливый, одетый как испанская танцовщица, выбегает из воздуха, спускается с неба по хрупкой лестнице из невидимого кристалла и идет, безжалостно пробуждая спящих, отряхивая свой серебряный передник с волшебными знаками над летаргическими крышами (стих. «Ecrit sur la vitre» в сборнике «Лучи и тени»). <...> Классическими примерами данного рода остаются «Песнь о колоколе» Шиллера и «Колокольчики и

колокола» Эдгара По – пьесы, построенные на чередовании слуховых образов со зрительными и моторными. Но немало наберется и таких случаев, когда, наоборот, впечатления зрительные подчиняются слуховым и последние определяют основной характер пейзажа, портрета или другого типа описания. Это имеет место у писателей, одаренных слуховым воображением или развивших его в себе. В их творчестве поэзия сближается с музыкой еще теснее, чем это предполагается природой словесного искусства, и, как ставился некогда Лессингом вопрос о границах поэзии и живописи, следовало бы поставить во всей полноте вопрос о границах поэзии и музыки*. Мы этого не будем делать сейчас, но на роли акустическо-музыкальных элементов в творчестве художников слова новейшего времени хотя бы бегло должны остановиться.

В идеале – поэтом мы должны были бы считать художника, одаренного прежде всего словесным воображением; на практике среди поэтов мы имеем людей, одаренных воображением зрительным, слуховым, моторным и т.д. Есть отдельные поэты преимущественно слухового типа, как Верлен, или Фет, или... современный украинский поэт П. Тычина; были эпохи, когда все искусство определялось как стремление «облагородить поэзию до высоты музыки»; таков символизм XIX–XX веков или немецкий романтизм конца XVIII – начала XIX века, от первых предвестий его у Жана-Поля Рихтера[104] до Э.Т.А. Гофмана. <...>

Французские романтики не пошли этим путем, за немногими исключениями (отчасти Ламартин, более – Жозеф Делорм, Мюссе). Вспоминая о первой встрече своей с Тургеневым, Альфонс Доде некогда писал[105]: «По дороге мы разговорились о музыке, и я с восторгом убедился, что он (Тургенев) любит ее. Во Франции среди литераторов установилась мода ненавидеть музыку; живопись заполнила все... Т. Готье[106], Поль де Сен-Виктор, Гюго, Гонкуры[107], Леконт де Лиль[108], Золя – все это ненавистники музыки. Насколько мне известно, я первый признался открыто в своем невежестве по части живописи и в своей страстной любви к музыке». Русский собеседник А. Доде как раз принадлежал к числу писателей, развивавших в себе слуховое воображение путем долгой работы над собой. Эту работу можно проследить по его произведениям, в частности, например, по его описаниям природы. В пейзажах «Записок охотника» еще нет господства акустических образов; краски, запахи, звуки, движения отмечаются с одинаковой тщательностью, и нас не особенно удивляет даже способность писателя различать голоса птиц, каждый раз отмечая их в описании («сонно посвистывают горихвостки, прозвенел голос пеночки, прокричала иволга, соловей щелкнул»); кое-где синкретизм впечатлений напомнит нам немецких романтиков, хотя в нем и нет ничего вычитанного («золотой голосок малиновки», который «идет к запаху ландышей»). Но уже в это время

---

*См. об этом, например: *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии, 1889; *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. 2-е изд. М., 1910; и др.

писатель внимательно изучает акустический мир, учится слушать тишину (см. его переписку) – и позднейшие произведения его показывают, как пригодилось ему это изучение. Вспомним картину осени в «Степном короле Лире»: «Тишь стояла такая, что можно было за сто шагов слышать, как белка перепрыгивает по сухой листве, как оторвавшийся сучок сперва слабо цеплялся за другие ветки и падал, наконец, в мягкую траву – падал навсегда: он уж не шелохнется, пока не истлеет». Еще раньше мы можем отметить, как слуховые образы начинают служить Тургеневу при передаче зрительных впечатлений. «Призраки» были задуманы как серия чередующихся чистозрительных картин (предполагалось изобразить картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, «но выходило сухо»); в окончательном виде рассказа настроение, создаваемое картинами, определяется не столько их красками, сколько звуками. Таинственная Эллис является: в комнате слабо и жалобно прозвенела струна. Картины развертываются: вот первая – лес с его «широким, непрестанным шорохом, похожим на невнятное ворчанье», и далее – молчаливый уездный город, а за ним – остров Уайт, где шумит разъяренное море, слышится раздирающий уши визг и скрежет прибрежных гольшей, тяжко плещет прибой, кричит невидимая чайка, воет буря... Виденье окончилось, грезивший возвращается к жизни, и утро встречает его лепетанием гусенят и сиплосвежим чуфыканьем тетерева, доносящимся из недалекого леса. Так и дальше: тысячеголосая трель понтийских лягушек, итальянская ария Isola Bella, русская песня на волжском берегу, буйный хаос звуков от разинской ватаги и проч. – вплоть до заключительных строк о «пронзительно-чистых и острых звуках гармоники», которые слышатся рассказчику каждый раз, когда заговорят о чьей-нибудь смерти. <..> Большинство писателей, передавая музыкальные впечатления или вообще описывая музыку, уносятся сами и уносят своих читателей в фантастический мир грез, которые эта музыка на них навевает: так, например, поступает Гейне в знаменитых страницах «Флорентийских ночей», рассказывая, что́ он (или его Максимилиан) видит после каждого удара смычка Паганини («в звучащих образных письменах артист р а с с к а з а л мне много любопытного»). Тургенев сознательно от этого воздерживается, говоря об игре Лемма и игре Муция очень скупыми, иногда сходными словами, не навязывая читателю никаких наглядных образов и с большим тактом, сказали бы мы, устанавливая здесь границу возможной передачи музыкальных (сложнослуховых) впечатлений в поэзии. Лемм играет: сладкая мелодия с первого звука о х в а т ы в а е т сердце, она вся с и я е т, растет и тает, дышит бессмертною грустью, у х о д и т умирать в небеса. Играет Муций: звук, внезапно окрепший, затрепетал звонко и сильно, мелодия полилась, красиво изгибаясь, как змея мелодия с и я е т, г о р и т и т.д. Чем сложнее звуковые впечатления, тем проще, оказывается, способ их передачи; никаких звукоподражательных слов, никаких сравнений и сложных метафор; образы звука переводятся в образы света и движения, и отмечаются сжато вызы-

ваемые ими настроения. Так и при передаче зрительных впечатлений поэты ищут возможности показать движение красок, бросая меняющееся освещение на свои картины. Краски переливаются, чередуются, движутся по ней; звуки льются, реют, набегают и убегают, расходятся широкими волнами, рассыпаются, порхают и т.п. Цветовое впечатление может длиться, оставаясь неизменным: от этого его труднее закрепить в слове, нежели впечатление звука, который раздался и замер, погас, уснул.

Итак, во-первых, поэтическая наглядность, очевидно, скорей достигается переводом одних ощущений в другие, чем их прямым выражением, а во-вторых, чем испытываемое ощущение проще, тем труднее и сложнее его словесное выражение. Лучшим доказательством последнего служит передача в поэзии ощущений вкусовых и обонятельных. Для обозначения первых мы располагаем, по крайней мере, хоть небольшим запасом специфических определений: мы говорим о кислом, соленом, горьком, сладком вкусах; для вторых у нас нет и этого, и самый распространенный эпитет к слову запах – «душистый» – является неприкрытой тавтологией («запах» – «дух» в народном русском языке). Большинство прочих определений запаха передает либо вкусовые, либо осязательные, либо термические ассоциации, связанные с обонятельным ощущением. Относя обоняние и вкус к низшим чувствам, психологи иногда отмечали и ничтожную роль образов, на них основанных, в поэтическом творчестве. Едва ли это вполне правильно. В частности, роль обонятельных образов в поэзии вырастала у нас на глазах, и на ней стоит, хотя бы мимоходом, остановиться.

Долгое время европейская поэзия, действительно, была ими чрезвычайно бедна. Тщетно было бы искать в народных песнях, особенно северных народов Европы, внимательного отношения к ароматам цветущих лугов, лесов и полей, посреди которых слагались эти песни. А казалось бы, примитивный человек в своей чуткости к запаху, определителю свойств его питья и еды, определителю свойств вдыхаемого им воздуха, своего рода чувственному сигнализатору, мог соперничать с животными. В языках трудно отыскать следы этой первобытной остроты обоняния. Иное мы имеем на Востоке. Ароматами веет от губ, от тела красавицы в древнеиндийской, арабской, персидской любовной лирике... благоуханиями пропитана вся атмосфера «Тысячи и одной ночи»; картины природы, преисполнившие древнеиндийскую драму, овеяны дыханием ветерка, стряхнувшего золотистую пыль с цветка амаранты и внушающего какую-то беспричинную грусть, или ветерка, приносящего из лесу запах арджуны или сарджи; от воды пахнет прибрежными растениями, набегают нарядные тучи, и в них дождь, насыщенный запахом кадамбы и нипы.

Искусственные ароматы пришли в Европу с Востока, как и сильно пахнущие, экзотические, чужие цветы, и они-то и заставили поэтов Запада заинтересоваться миром благоуханий. <...> Обонятельные восприятия вызывают эмоциональные состояния удовольствия или неудовольствия, приятного или неприятного и поэтому очень удобны для

выражения общих ощущений, для передачи общего самочувствия. Так, обонятельными образами охотно пользуются авторы биографических повествований из жизни святых, описывая неземные видения героев. <...>

Запах действует, как музыка: он обращается к подсознательному, вызывает в нашем воображении мечты и воспоминания вопреки желаниям нашего рассудочного «я», обладает необыкновенной силой внушения. Его влияние иррационально — и понятно, что поэтический стиль, вытекающий из принципов отвлеченного рационализма, отведет обонятельным образам самое ничтожное место. Так и случилось в эпоху господства классического стиля в новой Европе. У нас Пушкин, еще очень крепко связанный с классической поэтикой, изображая природу, обыкновенно проходит мимо благоухания цветов; в идиллическом пейзаже лицейского «Городка» цветут липы, черемуха, под березками белоснежный ландыш сплетается с фиалкой, и никакого запаха. Мы не услышим его и позже: только случайные упоминания о душистой розе, о душистом ландыше — только изредка прорывающаяся волна восточных ароматов в переложении «Песни песней»:

Нард, алой и киннамон
Благовонием богаты:
Лишь повеет аквилон,
И закаплют ароматы.

Типичнее — цветок, забытый в книге, засохший и б е з у х а н н ы й. Вид этого цветка пробуждает в душе поэта ряд вопросов; у других поэтов стимулом явился бы именно запах. Вспомним балладу, развернутую Майковым из немногих строк галицко-волынской летописи («Емшан»); или то место в «Асе» Тургенева, где героя вдруг поразил сильный, знакомый, но редкий в Германии запах — запах конопли: дыхание степи — мгновенно вспомнилась родина, и душа заныла страстной тоской по русскому воздуху, по русской земле. Запах сам по себе может возникать как воспоминание и влечь за собой полустершиеся, но вдруг оживающие представления о формах, о звуках; в стихотворениях В. Брюсова «Мир» поэт вспоминает детство — амбары, кули, конторки, пыльное окно —

И запах надо всем — нежалящие когти
Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!
Быть может, выросший в веревках или дегте,
Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
Но царствующий здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!

Стихотворение написано уже тогда, когда обонятельные образы обосновались в поэзии прочно. В русской литературе их рост можно наблюдать с первых шагов так называемой «натуральной школы» 40–50-х годов; уже пейзажи «Записок охотника» стремятся уловить их индивидуальные оттенки: Тургенев умеет различать и приятный, горький запах свежесрубленных щепок, и сильный запах полыни на межах, и серный запах близкой

грозы; известно чутье к оттенкам запаха у Льва Толстого (знаменитый пример – запах жженой пробки, смешанный с чувством поцелуя, вспоминающийся Ростову на свежем морозном воздухе – в «Войне и мире», т. II, ч. 4, гл. 12) и т.п. Ароматами насыщена поэзия Фета, знающая и условную символику запаха цветов у влюбленных («Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник»), пользующаяся образами запаха как обрамлением лирического мотива («Свеж и душист твой роскошный венок»), ставящая поэту в заслугу умение уловить и закрепить в слове «трав неясный запах». Мы не найдем у Фета большого разнообразия в выражении обонятельных ощущений: запах у него всегда д у ш и с т ы й, для обозначения способности того или иного предмета возбуждать обонятельное ощущение поэт пользуется немногими глаголами: «дышать», «веять», изредка «тянуть», «пахнуть» и т.д. Зато, несомненно, его чутье к благоуханиям, усложнение случаев применения им обонятельных образов. У него душисты не только цветы и деревья (липа, роза, акация, сирень, миндаль, яблоня, черешня, фиалка, виноград), не только травы, сено, зелень, почва, яства, – но душиста и весна, и весенний холод, локон и волосы любимой, и стезя, по которой она идет; благовонным может быть стих, благоухают речи; ожидая любимую, он вслушивается в ночные звуки задремавшего сада, отмечая их, один за другим, но приближается о н а, и серия акустических образов прерывается образом аромата:

Ах, как пахнуло весной!..
Это – наверное, ты!

В то время как поэзия Фета, восполняя пробелы предшественников, фиксировала благоухания русских полей, усадебных цветников и парков, западноевропейская литература сосредоточилась на воспроизведении запахов города и искусственных ароматов, парфюмерии. Писателю-натуралисту запахи необходимы как одно из самых реальных средств сообщения наглядности, физиологической документальности рисуемым картинам; отсюда исходит Золя (наиболее известный пример – «сырная симфония» в романе «Чрево Парижа»). Поэту-символисту обонятельные ощущения, как музыка, помогают соединять «определенное с неясным» (l'Indécis au Précis Верлена); открывается ящик, привезенный с Востока, или запыленный, почернелый шкаф в покинутом доме: оттуда вынимают старый флакон, и из него брызжет живая душа аромата; просыпаются мысли, тихо трепетавшие в сумраке, как печальные хризалиты, расправляют крылья, летят, блистая лазурью, розовым цветом и золотом; опьяняющее воспоминание, давно схороненная любовь, забытые образы поднимаются из глубины и терзают или волнуют душу. Такова любимая тема Бодлера, повторенная с вариациями в целом ряде пьес из «Цветов зла» и в стихотворениях в прозе. <..>

<..> Передавая обонятельные ощущения, современный писатель уже не ищет точности определений, не пытается уяснить их природу богатыми метафорами и сравнениями: впечатление может оставаться само по себе несколько неопределенным, конкретность будет достигнута синкретиз-

мом запаха, цвета, звука – той самой слиянностью ощущений, о которой мечтали романтики, о которой говорил Бодлер («Correspondances»), и к которой приучили, наконец, читателя импрессионисты. В присутствии Льва Толстого Бальмонт некогда заговорил о «запахе солнца»; «что за вздор», – усмехнулся добродушно старый писатель, сам великий знаток запахов. Бальмонт воспроизвел затем эту беседу в известном и когда-то удивлявшем стихотворении «Аромат солнца» («Горящие здания») : нет, не вздор запах солнца, потому что в «солнце звуки и мечты, ароматы и цветы – все слилось в согласный хор». А мы уже не удивляемся, читая у современного беллетриста о том, как синий ветер с далекого моры дует, неся с собой запах льдов и холодя души, как весенняя земля жует снега и дышит в сердце человечье вечными нерукотворными запахами. Напротив, мы радуемся возрождению первобытной стихийности чувства. Первобытному человеку, впрочем, нигде не удалось эту предполагаемую стихийность выразить в слове.

Таким образом, передавая состояния своего сознания, вызванные раздражением нервных центров, литература вынуждена прибегать к их синкретизированию. По существу, это вполне понятно, так как и в жизни мы редко испытываем отрозненные ощущения, и образы внешнего мира возникают в нашей мысли с целым рядом попутных ассоциаций. Изображая вещи и обстановку, поэт пользуется одновременно образами зрительными, образами, передающими форму и вес, иногда и обонятельными; изображая живую природу, он мобилизует слова, передающие самые разнообразные ощущения. Как не сразу добились известного успеха в передаче элементарных впечатлений от внешнего мира, так не сразу в литературе выработались и те сложные описательные формы, к которым мы привыкли и которые мы считаем высшим достижением поэзии. На самом деле таких высших достижений в искусстве нет: есть разные манеры изображения и отношения к изображаемому, и из них в каждый данный момент наиболее совершенна та, которая удовлетворяет запросам читательского большинства. Но и меньшинство имеет свои совершенные для него манеры. Достаточно в общих чертах проследить эволюцию описательного рода в поэзии, чтобы в этом убедиться. Техника и самая теория этого рода и определяются в значительной степени его эволюцией.

Описывать внешний мир – это значит описывать живую и неживую, созданную человеком природу. Описания живой природы условимся просто называть пейзажем, описания неживой – позволим себе, в случае необходимости, называть принятым в истории пластических искусств термином «натюрморт». Не столько о литературном пейзаже, сколько об отношении к природе (чувство природы) в поэзии написано на всех языках множество книг, и суммировать их выводы здесь на нескольких страницах было бы задачей непосильной. Мы и не будем ставить себе задачи ни ознакомить читателя с постепенным развитием чувства

природы, ни тем более чувства вещи в поэзии – темы, сколько мы знаем, почти не затронутой и в иностранной научной литературе. Ограничимся, как и в предыдущих очерках, лишь пересмотром того, какие требования предъявляли к своим описаниям художники разных поэтических стилей и как в разное время они сами на эти требования отвечали.

С проблемы натюрморта в поэзии начать нам, пожалуй, удобнее: она не так широка, и факты истории ее разрешения легче укладываются в наглядные группы, нежели факты сложной и запутанной истории пейзажа. Это не мешает параллельности обеих историй, часто дополняющих и объясняющих одна другую. Напоминаем, что натюрмортом мы назвали изображение вещей – орудий и результатов производства – искусственной обстановки, созданной человеком, вообще того искусственного фона, на котором развертывается поэтическое действие и выступают фигуры действующих лиц. Далеко не всегда, впрочем, натюрморт служит только фоном – он, как увидим, может являться и предметом самостоятельного изображения. Понятно, что как декоративный фон натюрморт зависит от характера действия и от поэтической концепции действующих лиц и часто этой зависимостью определяется.

На ранней стадии поэзия вводит изображение вещей не как дополнительную, характеризующую бутафорию, а как необходимую принадлежность человека, как важное его завоевание, как нечто, определяющее своим присутствием его общественную стоимость. В связи с этим вещь, изображаемая с особой тщательностью и любовью, предлагается всегда в состоянии предельного совершенства, высшей законченности: иных вещей и не может быть у свершителей необыкновенных для простого смертного действий, то есть для героев эпической песни; обыденные вещи и не нужны для тех необычайных деяний, о которых повествует фантастическая сказка. Если эти вещи служат фоном – этот фон мы могли бы назвать идеально-постоянным: постоянным потому, что, раз выработанный для обозначения определенной обстановки, он не меняется в деталях в зависимости от смены лиц, действующих в этой обстановке. Всякие палаты в великорусской былине белокаменны, и всегда перед ними широкий двор, и всегда у крыльца точеный столб с золотым кольцом; неизменные белодубовые столы, за которыми сидят богатыри в столовой горенке, выпивая питья медвяные и вкушая сахарные яства. Чертоги любого царя в греческом эпосе – крепкозданны, с дверями, литыми из чистого злата, с серебряными притолками, утвержденными на медном пороге, а внутри, вдоль стен – богато сработанные лавки, покрытые тканями: у Менелая в палатах – «все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц» («Одиссея», IV, 45) и у Алкиноя в палатах – «все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц» («Одиссея», VII, 84) и т.п. Как гомеровский певец, так и слагатель великорусской былины, разумеется, не дают нам в этих стереотипах продукта чистой фантазии: в основе описаний палат княженецких и богатырских и их внутреннего и внешнего убранства в былинах, по весьма правдоподобному предположению (проф. С.К. Шамбинаго), лежат воспоминания о бога-

том доме московского боярина XVI–XVII веков; вещественные доказательства гомеровского «реализма» в описаниях вещей представлены археологическими раскопками, но из реального сделан отбор, взяты вещи, наиболее отвечающие своему идеалу или со всей возможной гиперболизацией к нему приближенные. Сказка, говоря о вещах и обстановке, еще яснее показывает это стремление изображать внешний мир таким, каким он должен быть, каким его желательно было бы видеть. <...>

Слово с точки зрения поэта данной стадии еще далеко от обращения в условный значок, еще не потеряло ни своей внутренней жизни, ни прямой связи с представлением: сказать слово – значит почти показать вещь, дать возможность ощутить ее выделку, вес, форму и ценность. Далеко не все вещи только принадлежность декоративного фона: иные сосредоточивают вокруг себя действие или часть его – такова соха Микулы Селяниновича в былине или мельница-самомолка, чудесное Сампо в финских песнях или летательные аппараты (железный конь, деревянный орел, летучий корабль) в русских и иноземных сказках. Другие остаются в роли второстепенных, но важных действующих лиц, неизменных спутников героя: у них, как у самого верного спутника – коня, есть определенные имена (меч Дюрандаль Роланда), с ними разговаривают, к ним обращаются. Что касается самого описания вещи – оно может быть и статическим, и динамическим. Первое заключается в перечислении примет, снабженных указанием на их качество (в былинах, например, корабли Соловья Будимировича или Садка). Динамическое изображает «тела при помощи действий», заменяет описание повествованием, опирается на глагольные формы; Лессинг объяснил этот прием извечными законами поэзии, впервые раскрытыми гениальным чутьем Гомера. После Лессинга никто не пытался проверить его открытия на всем доступном нам поэтическом материале* – да и проверку эту сделать не так просто. Но наблюдение его правильно: оно объясняется, между прочим, и тем, что идеальная вещь должна быть показана со стороны своей полной пригодности для тех действий, для которых она назначена, тем, что проблема действия – вообще основная проблема поэзии на этой стадии ее развития; как же иначе доказать, что лук хорош, если не испробовать его в стрельбе? А с другой стороны, вещь, как мы сказали, ценится как великое достижение трудовых усилий человека, поэтому не только интересно показать ее в готовом виде, но и рассказать, как она делалась, ибо процесс ее создания – важное предприятие, и хорошо сработанная вещь не может выйти из кузницы смертного ковача, а, конечно, божественного или полубожественного происхождения. Таков знаменитый щит Ахилла в «Илиаде» или меч Сигурда в скандинавском эпосе.

---

*См., впрочем: *Сиротинина А.* Беседы о русской словесности. 3-е изд. 1913. С. 223–235.

Стереотип, оттиснутый впервые, свеж и четок: повторенная много раз, «затасканная» певцами, поэтическая формула становится бесцветной; идеально-постоянный фон древнего эпоса обращается понемногу в условно-стереотипный; мечи-кладенцы и чудесные рога болтаются на своих ремнях, как приглядевшаяся бутафория. Мир вещей стал миром привычным и поэтому незанимательным. «Идея искусства нуждается в некоторой странности»[109], — правильно заметил один художественный критик: перестав удивляться, перестаешь замечать вещи. Люди и их характеры, их душевные движения гораздо занимательнее внешнего мира; на долгие века устанавливается в поэзии пренебрежительное отношение к миру бренных вещей, еще усугубленное христианством, проповедующим собирание иных, невещественных сокровищ. Нужно ли без особой надобности описывать костюм святого, излюбленного героя средневековых повествований? И разве не тем замечательна его келья, что обстановка в ней сведена к минимуму, что самое любопытное в ней — камень, на котором от преклоненных колен святого образовались углубления? Правда, мирская поэзия средних веков от вещественного мира не отказывается; средневековые романы преисполнены описаний, повторяющих и схематизирующих известные нам приемы описаний эпических; правда, что и в памятниках духовной литературы мы найдем по временам описания вещей — святых вещей, обозреваемых паломниками на путях их скитаний, собираемых в храмах для удивления и поклонения верующих. Но основная линия поэтического развития идет мимо всего этого, идет к совершенно условной и безразличной декорации классической трагедии и комедии, где о месте действия мы догадываемся только по разговорам действующих лиц, где автору достаточно отметить, что оно происходит в Риме, в Афинах — не все ли равно где, ведь везде одинаково — интересны страсти, неизменна человеческая природа в ее вечной сущности, а ее-то именно и надлежит изучать поэту. <...>

<..> Пейзаж развивается быстрее: к описанию мира вещей литература возвращается медленно, с оглядками, то повторяя уроки Гомера («Герман и Доротея» Гёте), то ища живописного фона для намечающихся героев романтики. Вещи дороги потому, что они связаны с воспоминаниями о милых сердцу, о собственных переживаниях, хоть сами по себе они еще бездушны («с вещами бездушными прощался я, как с друзьями», — пишет Карамзин, по возвращении перебирающий свои сокровища, — «записки, счеты, книги, камешки, сухие травки и ветки»); вещи радуют своей формой и цветом глаз, утомившийся бесцветными картинами, — они необходимы для того couleur'а, который обязательно сообщать изображению. Проблема декоративного фона — одна из основных проблем нарождающейся романтики. Правда, фоном этим, как правило, является живая, а не мертвая природа, но есть жанры, немыслимые без натюрморта, каков исторический роман, занявший важное место в иерархии поэтических видов. Подражание Гомеру («Мученики» Шатобриана) представляется уже признаком отсталости; у Гомера мало красок, ему не хватает естественности; нужно творить самостоятельно,

и Вальтер Скотт («Айвенго» и др.) дал прекрасные образцы того, как вызвать к жизни очаровательный декорум средневековой культуры. Переворачивают вверх дном исторические и этнографические музеи, коллекции старых гравюр и картин; подбираются живописные слова, выразительные архаизмы, специфические термины, нуждающиеся в подстрочных объяснениях; старательно отмечается расположение предметов, нагромождаются цветовые эпитеты и метафоры. В «Соборе Парижской богоматери» эта тенденция достигла, быть может, наивысшего напряжения: здесь вещи живут жизнью более глубокой, чем жизнь действующих лиц, и на вещах сосредоточился центральный интерес романа. <...> Но значение романтизма в деле постановки и разрешения данной проблемы не должно преувеличивать.

Для большинства романтиков вещь только элемент фона, и настоящей любви к этому живописному аксессуару человеческой личности у них не видно. Ценится только экзотическое, старинное, непохожее на окружающую обстановку; ценятся вещи, созданные художниками, то есть произведения искусства, нередко вводимые в повествование для целей сравнения, дающие мотив для завязки или описываемые затем, чтобы дать возможность автору высказать свои эстетические вкусы. Художник слова борется с художником кисти; описания начинаются или заключаются фразами, вроде: «если б я был живописцем...», «дайте мне кисть такого-то», «но словами не изобразить великолепия» и под. Но и создания искусства в глазах поэта-романтика еще не имеют абсолютной ценности, которая будет признана за ними преемниками романтизма — поэтами-парнасцами средины века. Природа выше искусства, перед нею ничтожны продукты человеческого труда, даже если это, например, создания гениальных мастеров Флоренции, о которых вспоминает в своем путешествии Чайльд Гарольд:

Там, во дворце искусств, близ вод Арно,
Где живопись, палитрою блистая,
С ваянием борьбу ведет давно, —
Все манит взор, восторги вызывая,
Не для меня та прелесть неземная:
Сильней созданий гения пленит
Меня лесов, полей краса простая.
Хотя искусство ум мой поразит,
Но скрытого огня в душе не оживит.

(Пер. *С. Ильина*)

И несмотря на все это, путь к новому, типически-бытовому фону так называемого реалистического романа XIX века пошел именно от живописного, экзотического фона романтиков. Их исторический роман сыграл роль полезного учебного упражнения, и недаром, например, Бальзак в молодости набивал себе руку именно на подражаниях Вальтеру Скотту. От колорита исторического переходили к колориту местному, а романтическое сближение с живописью выучило живописать и скудными красками картины обыденности. Эта обыденность одним представля-

лась комически-нелепым контрастом мира, в котором всего охотней гостило их воображение; но такой контраст был художественно необходим хотя бы для того, чтобы заставить еще острее почувствовать превосходство мечты над «существенностью». Таковы поздние романтики, например Гофман. К изображению этой существенности прилагались приемы, выработанные раньше на описаниях обстановки далекого прошлого или какого-нибудь мечтающегося, создаваемого из себя и из книг быта: желанный комический эффект обеспечивался уже этим несоответствием, приводившим к смешному гротеску. Таков иногда Гоголь: сопоставляя его с русскими художниками кисти, жившими в его время, можно было бы сказать, что в манере Брюллова[110] он работал над жанром Федотова[111]. Других обыденность попросту не интересовала; но после долгого пребывания в мире экзотических образов, возвращаясь в свои зрелые годы домой, невольно осматривались кругом теми же глазами: оказывалось, что и окружающее не чуждо известного экзотизма, и если оно ничего общего не имеет с живописью высокого стиля, то в нем найдутся черты, напоминающие Тенирса[112] или другого из старых фламандцев. Художественные реминисценции помогали заинтересоваться самыми прозаическими бреднями, взглянуть по-иному на то, что без них осталось бы просто невидимым.

Что прекрасного в intérieur'е захолустной русской помещицы, например? Нескладно, пестро, безвкусно, ничтожно. Но вглядимся: стены, оклеенные темными бумажками; между окнами – старинные стулья с витыми столбиками, а рядом хорошенькие складные кресла; шкаф с образами в блестящих золотых окладах, и рядом простая березовая полка, на которой – рушники, пряжи, счеты, чернильница с давно иссохшим пером и скляночки разной величины; на комоде хорошенькая бронзовая лампа рококо, а на столе сальные свечи в медных шандалах и т.д. «Все это вместе составляло картину, достойную кисти Тенирса или Жерарда Доу», – заключает свое описание одна из русских беллетристок 40–50-х годов*[113]... Оправдание найдено: в других случаях поможет литературная реминисценция, сходство обстановки с такою же, описанною у любимого, признаваемого великим поэта. Процесс, который мы можем наблюдать еще раньше, у писателей чувствительной эпохи, которым и среднерусская или украинская деревня, а в ней крестьянская хата становилась мила, сквозь очки, надетые им на глаза Геснером[114], Руссо или авторами сентиментальных путешествий.

Если у каждого места, у каждой эпохи есть свой колорит (couleur) и его нужно воспроизводить, потому что без этого изображение не будет характерным, то ведь такой же колорит есть и у отдельных людей: вещи их также характеризуют, а следовательно, для полноты обрисовки типических фигур натюрморт является совершенной необходимостью.

**Жукова М.С.*[112] Повесть «Две сестры» // Отечественные записки. 1843. Т. 30. Отд. 1. С. 46.

Так у Гоголя в «Мертвых душах»: портрет и характеристика каждого помещика начинается с описания его деревни, жилища, комнат, мебели, картин, развешанных по стенам. В доме Собакевича каждый стол, кресло, стул как будто бы говорят: «и я тоже Собакевич»; картины в его гостиной изображают греческих полководцев с толстейшими ляжками и неслыханными усами или Бобелину с чудовищной величины ногами: хозяин, сам человек здоровый и крепкий, «казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые». То же самое у Манилова, у Плюшкина, у Коробочки; недаром Чичиков, входя в дом, внимательно осматривается: по обстановке можно узнать человека, «как по оставшейся раковине заключают об устрице или улитке, некогда в ней сидевшей и оставившей свое отпечатление». Так и у Гончарова, предпочитающего натюрморт пейзажу, а на Западе – у Бальзака или у Диккенса. Описание вещей, переставая быть только фоном, обращается в часть характеристики: оно никогда не бывает ни самоцелью, ни украшением; для того, чтобы вполне удовлетворять своему назначению, оно должно быть возможно более точным, и чем меньше автор вмешивается в него со своими комментариями, тем лучше, тем оно объективнее. Личный пафос в нем неуместен, если только он не служит целям комического эффекта или не внушен гражданскими чувствами; точно так же нежелательно в нем олицетворение, персонификация вещей, сохраняемая как прием сказочной фантастики (Андерсен) или как сравнительно редкий прием социально-бытовой сатиры*.

Для такой натюрмортной живописи уже не может быть живописного и неживописного в мире вещей; все, что окружает человека, с чем он соприкасается, над чем он работает, приходится изображать, будь то его убогая мебель или разбитый горшок, грязный двор или полотно железной дороги, все – даже создания современной техники, которым лишь изредка удавалось проскользнуть в литературу старых романтиков. С последних десятилетий XIX века именно им, «бездушным» машинам, открылся широкий доступ в поэзию. Об этом стоит сказать несколько слов, но прежде посмотрим, как видоизменялась постановка проблемы вещей по мере того, как литература переставала видеть в создании бытовых типов свою основную задачу.

Еще до этого времени, впрочем, у писателей, причислявших себя к «реалистам», мы найдем иногда изображение вещи, не только как характеризующей бутафории, но как средства обрисовки душевного настроения. Засохший цветок, старинный портрет, прадедовское кресло вызывают в душе героя ряд смутных эмоций, воспоминаний, чувств; из русских писателей можно указать на Тургенева... <...> Интимная связь человека с вещами, понимавшаяся просто и прямолинейно в так называ-

---

*Например, у А.И. Левитова – см. его рассказы «Старое бревно» или «Верное средство от разорения» и др. Напоминая отчасти приемы шутливых сказок Андерсена, этот прием у Левитова придает своеобразный колорит его реалистически-бытовым повествованиям.

емом реальном романе, у писателей второй половины XIX века становится предметом особого интереса. Эта связь выражается в виде неожиданных, не поддающихся логическому объяснению ассоциаций: Толстой очень любит останавливаться на них, еще в своей «Юности» отмечая, как почему-то успокоительно подействовала на героя зеленоватая материя, которой обита была спинка дрожек и из которой сделан был и армяк извозчика. Иначе, как этими неопределенными «почему-то», «чем-то», этой связи и не выразишь. Для писателя-символиста она объяснима. По существу, говорит он нам, нет «мертвой» природы. Создание рук человека, вещь восприняла нечто от человеческого духа, а материал для нее взят человеком из мира живой, то есть одухотворенной, проникнутой какою-то не всегда одинаково понимаемой жизнью природы. <...>

Новая концепция вещи, таким образом, не только эмоциональная, но иногда и мистическая. Приближает ли она нас к познанию вещи теснее, чем концепция предыдущего поколения? Едва ли; материальная сущность тает в этой спиритуализации; вещь становится символом, воплощением все той же смутной музыки, какая наполняет душу самого поэта*. Каждый предмет – эмблема: недвижная гладь зеркал ревниво хранит в своей глубине предсмертные грезы Офелии; в чутком трепете хрустальных лепестков люстры обнаруживается самая нежная и высокая душа, и кажется, что легчайший звук болезненно ранит эту «мимозу из стекла»; белые кисейные занавески, как легкие складки одежды юных причастниц, чисты и торжественны и словно готовы вкушать от таинства луны; увядающий букет в холодных сумерках словно кашляет и задыхается, роняя свой убор на темные складки ковра; каждая комната обладает своей душой, то приветливо, то недоверчиво встречающей нас, но всего чаще смиренной, покорной неизбежному; вздох вещей качает усталую душу, как колыбель, душа вещей врачует раненый дух своей тишиной и кротостью. Это образы, взятые из книг Роденбаха[115], из его «царства молчания», не выходящего за пределы старинных городов, где из живой природы мечту поэта чаще всего занимает только вода каналов да облака. В многообразии вещей многогранно преломлена одна больная душа, душа самого поэта, за пределы которой уже нет ему никакого выхода.

Рядом с этой, предельно индивидуалистической поэзией тихих комнат и пустынно замирающих городов развивается, однако, иная поэзия, в которой слагается и другая концепция вещи. После длительного, почти с патриархальных времен идущего отчуждения, поэзия стала сближаться с техникой, долгое время служившей лишь антитезой всему «поэтическому». Говорят, что уже больной и недалекий от смерти Белинский любил ходить смотреть на строившуюся в России одну из первых желез-

---

*См. также: *Тролль Н.* Nature morte у А. де Ренье // Посев. Одесса, 1921. С. 116–118.

ных дорог — и это зрелище его радовало; неизвестно, как относились к этому новшеству русские поэты (один из них, вообще любивший противополагать «поэзию» «промышленным заботам» века, прославил, однако, пароход вдохновенными стихами — Баратынский), но поэты Запада, уже прорезанного во многих направлениях железнодорожными колеями, смотрели на рост техники со страхом и неприязнью, и «машиноборство» было почти обязательным мотивом позднего романтизма*. Юстин Кернер[116], один из немецких его представителей, в 1845 году, воспевая сладость созерцательного отдыха на еще не скошенном лугу, приветствует голубой покой неба и тишину, не нарушаемую ни человеческими шагами, ни конским топотом, ни «диким свистом паровоза» («Im Grasse»). Паровоз для него и в 1850 году — чудовище, содрогающийся от пара зверь, с рождением которого отлетела вся поэзия путешествий, поездок верхом и в почтовых каретах; доброе старое время уходит — и элегия об его отшествии кончается грустным и в то же время чрезвычайно характерным обращением к человеку: пусть он идет и дальше, от пароходов к летучим кораблям, пусть мчится по воздуху, летит вместе с молнией, все равно дальше могилы ему никуда не уйти («Im Eisenbahnhofe»). Устами поэта говорило целое поколение, голоса которого раздавались в литературе и позже, несмотря на то что еще первое из названных стихотворений Кернера в свое время вызвало стихотворное возражение другого, молодого поэта, будущего автора «Зеленого Генриха» — Готфрида Келлера[117]. Келлер приветствовал грядущие успехи техники и тот самый воздушный корабль, который для Кернера казался пределом возможных достижений рассудочной культуры. Социологический анализ литературы мог бы найти для себя благодарную почву в этой смене отношения поэтов различных общественных группировок к машине и технике; дело, конечно, не в личной принадлежности того или иного поэта к определенному классу по своему рождению, а в том, какой класс нашел выражение себе в его творчестве. Нас сейчас интересует другая тема: что нового принесла с собою машина, сделавшись предметом поэтического изображения, в постановку и разрешение проблемы вещи в поэзии?

Перед нами прошло уже несколько стадий истории этой проблемы. Обыкновенно пользуясь вещью для заполнения декоративного фона, поэты не раз пытались дать ей и самостоятельное место, сделать ее действующим лицом наряду с человеком. В литературе конца XIX и начала

---

*В русской литературе отрицательное отношение к машине держалось, как известно, до последнего времени у поэтов различных направлений и различных общественных группировок. Об ужасе и бездушии машины говорили поэты, выходившие из рабоче-крестьянской среды (Дрожжин и др.); страшный образ машины-чудовища наполняет собою все первое действие «Царя Голода» Леонида Андреева, и только в произведениях современных поэтов (Гастева, Герасимова и др.; см. дальше) отношение к машине можно считать переменившимся. Не касаемся здесь причин этого, понятных всякому, знакомому с особенностями экономического развития России.

нашего века эта тенденция снова становится заметной, и можно указать в ней три типа установки отношения человека к вещи. Две неизвестные величины — человек и материя — могут быть либо тождественными, либо поглощаться одна другою, либо находиться в состоянии полной несоизмеримости друг с другом. Для символиста одухотворенная вещь аналогична человеческой личности или является составным ее элементом; или же вещь и человек оба, хоть и в разной степени, только элементы единого, всепоглощающего целого, мирового духа, космоса. Ранние футуристы провозгласили необходимость создания нового человеческого типа, овеществленного, механического человека; здесь верховная роль принадлежит вещи (машине), преобразующей человека по своему подобию. Наконец, находятся и среди современных поэтов изображающие трагический конфликт, возникающий на почве сожительства человека с вещами, порабощающими, уничтожающими его личность или восстающими против него. Еще Гюго, как уже сказано, затронул эту тему в патетических главах «Девяносто третьего года» (Vis et ver — «Сила и мужество»). Укрепление машины в роли поэтического образа заставило еще чаще обращаться к этому мотиву. Это не «машиноборство» поздних романтиков, а нечто, ими по временам только смутно предчувствованное.

Итак, с одной стороны — апофеоз вещи, машины. «Мы развиваем и превозносим великую новую идею, идею механической красоты, и прославляем любовь к машине, пылающую на щеках механиков, обожженных и перепачканных углем». Так некогда писал Маринетти[118], нашедший уже несчетное число последователей*. Но рядом с ними вопрос становится иначе, особенно у современных немецких поэтов: многих из них волнует прежде всего трагическая сторона технического века. Стремясь направить все по определенной колее, отыскать для всего — машины, формулы, правила, не порабощает ли себя человек этими формулами и правилами, не становится ли он сам машиной? Трагедия в том, что каждый новый успех, достигнутый человеком в борьбе с материей при помощи машины, является вместе с тем успехом самой машины, то есть того, мнимым владыкой чего человек себя считает, убежденный в своей победе, а в действительности с каждым разом все более обращающийся в раба машины. <...>

Во всех этих случаях вещь — уже не декоративный фон, а самостоятельный персонаж в произведении. Она может являться даже действующим лицом в драме — у Метерлинка в «Синей птице», у Маяковского в «Мистерии-буфф» (любопытный материал для сопоставления приемов выведения и изображения). Становясь участником действия, она, конечно, сама по себе разным образом персонифицируется. То она нечто «получеловеческое», наивный, «смиренный» дух в материальной оболочке: этот дух может быть раскрыт (как у Роденбаха) или показан как

**Маринетти.* Футуризм / Рус. пер. С. 73 («Умноженный человек и царство машины»).

известное отношение к вещи (как в «Человеке-звере» Золя и др.). Или это дух сверхчеловеческий, темная, страшная сила, демон, заклятый человеческой волей, чудовище, вроде бурильной машины у Келлермана («Туннель»). Или, наконец, это нечто подобное человеку, в свою очередь преображенному, механизированному, вырастающему из железа: как единичная машина приобретает смысл в общей работе машин завода или фабрики, так и единая личность становится сильной только как часть коллектива, только переменив свое гордое некогда «я» на еще более гордое и могучее «мы». Сила и значение машины – в движении; отсюда динамичность изображений как отдельной вещи, так и всего вещественного фона – «динамический натюрморт». Изображать вещь уже нельзя при помощи прежних «справа», «слева», «возле» и т.п., топографическим перечнем, накопляющим прилагательные; важны не столько зрительные, сколько слуховые и моторные образы, и в описаниях будут вновь господствовать глаголы, а рядом с ними – звукоподражательные междометия, лучше передающие «впечатление», чем слова всякого иного типа. Таковы намечающиеся приемы изображения: ничего устоявшегося тут еще нет; мы имеем картину исканий, выражающихся порой в очень наивной форме, особенно в русской поэзии, трогательно воспевающей в технически-убогой стране предельную машинизацию жизни. <..>

Рядом с этим освобождением натюрморта от роли вспомогательного, аксессуарного элемента поэтической композиции необходимо отметить прием своеобразного синкретизма, ведущий к упразднению грани между мертвой и живой природой в поэтическом изображении. В стихотворении, например, Михаила Герасимова[119] «Завод весенний» образы фабрики переходят в образы весеннего пейзажа, и между ними не найти разделяющей линии: горн – точно горящий стог сена, в высоком небе озаренный лик домны, в чернокаменных кристаллах дрожащий мак огоньков, сквозь чащу медных сосен мелькает синяя эмаль замасленных блуз... Другой поэт (В. Казин[120]) описывает грозу в городе: молотки стучат, молния вонзается в тучи, как ослепительное шило, и снова –

радостно без заминки
Загрохотали мастера:
Ах вот, ах вот она пора
Отрадной грозовой починки!

Здесь, наоборот, явления живой природы живописуются образами, взятыми из ремесленного обихода: гром – молоток, молния – шило, носящееся со свежей дождевой дратвой, и т.д. Прием, имеющий за собой историческое прошлое, новость – в сфере, из которой взяты уподобляющие образы. Само по себе уподобление такого рода было традиционным еще во времена Пушкина, когда поэты говорили о стеклянном ручье, о лесах, одетых в золото и багряницу. Чем ближе к нашему времени, тем пристрастие к «овеществлению» живой природы сильнее; раскройте, например, сборники Кузмина[121], и вы найдете там в изобилии эпитеты и метафоры такого типа именно в описаниях природы. Осеннее небо – хрустально, земля одета в багряницу или в желтый траур, золо-

тятся иконостасы леса («Осенние озера»); в другом стихотворении — розовая вуаль зари закрывает золоченый небосклон, с крыш каплют алмазы, обозначился киноварный знак солнца («Вожатый») и т.д. Пейзаж становится натюрмортом или, лучше сказать, теряется различие между типами описаний, различных по содержанию.

Так расширяется постановка проблемы, еще недавно почти не обращавшей на себя внимания историков литературы и не дерзавшей соперничать с другой, гораздо более сложной проблемой литературного пейзажа. По отношению к последней мы можем быть краткими: во-первых, она более изучена, а во-вторых, как декоративный фон, природа в европейской поэзии переживала примерно ту же судьбу, что и вещь в разные периоды истории поэтического стиля. Можно также отметить смену условно-схематического, живописно-оттеняющего, типического пейзажей и т.п. Но конечно, поскольку чувство природы, по крайней мере в прошлом, развитее и глубже, постольку и история литературного пейзажа сложнее.

До сих пор спорят, когда именно была открыта природа как эстетический феномен — в эпоху ли упадка античности (эллинистическая идиллия, греческий роман, византийские отцы церкви), или на рубеже средних веков и Возрождения (Франциск Ассизский[122] — Петрарка), или в XVIII веке во Франции (Руссо, Бернарден де Сен-Пьер). Спорят и о том, знакомо ли чувство природы народной поэзии, и способен ли был человек классического века (XVII век во Франции) наслаждаться пейзажем без мысли о его практическом значении... Споры ведут при помощи цитат, которых достаточно набирается и за и против. Какие-либо категорические утверждения, даже относительно прошлых исторических эпох, здесь, во всяком случае, очень рискованны.

Мы ведь привыкли орудовать понятиями, например, о «народной поэзии» или о «средневековой легенде», часто не считаясь с многообразием и разнохарактерностью представлений, их образующих, и забывая, что того единства явлений — которое облегчило бы, разумеется, обращение с ними! — на самом деле нет, и мираж его создается историками искусственно. Эстетическое восприятие природы многим произведениям, например, русского устного творчества, богатого переживаниями первобытного анимизма, растительной и небесной символикой, конечно, чуждо; но ведь эти произведения — «песни», «сказки», «былины», рассматриваемые нами как нечто одновременное, на самом деле создавались века, в различных социальных группах и захвачены разными поэтическими стилями. А потому не удивительно найти среди русских народных песен и такие, где отношение к природе носит уже отпечаток известного сентиментализма, хоть природа и остается в традиционной роли первого члена параллели (природа — человек). Среди так называемых разбойничьих и удалых великорусских песен не редкость сентиментально-патетические обращения к природе такого, например, типа —

Дорогой ты мой камешек, возлюбленный!
Залежался ты, мой камень, на крутой горе,

На крутой горе, на сырой земле!
Не в атласе лежишь ты и не в бархате,
И не в той-то лежишь дорогой камке –
Ты лежишь, камень, против солнышка,
Против солнышка, против красного,
Против батюшки светла месяца...*

Это песня, сложенная «детинушкой-сиротинушкой, бесприютной головушкой» во время бездомных скитаний, и уже приведенного начала достаточно, чтобы почувствовать отличие ее «чувства природы» от традиционных обращений к зеленому явору, цветущей грушице и т [ому] под [обному] в других песнях. <...>

<...>

Необходимо всегда иметь в виду это отсутствие единообразной окраски как человеческих чувств, так и их выражения, это сожительство в один и тот же исторический момент разных отношений к одним явлениям и разных художественных стилей в пределах одного художественного периода. Устанавливая «доминанту» эпохи, нет надобности скрывать от себя и других ее относительность. Чувство природы для нас стало таким обязательным признаком хорошего тона в поэзии, что отсутствие пейзажа у какого-либо писателя заставляет нас почти сомневаться в его достоинствах. Но великая любовь может скрываться под личиной внешнего равнодушия и вызывает иногда большую стыдливость души. Однажды в Италии, в Тиволи, в гостинице, выходящей окнами на прославленный каскад, появляется странный путешественник, вместо обычных изъявлений восторга приказывающий затопить камин и занавесить суконными одеялами окна; это не чудачествующий англичанин, а русский поэт, которого мы знаем и любим именно как певца природы. В своих воспоминаниях он сам признается: «Стоит мне заподозрить, что меня преднамеренно наводят на красоту, перед которой я по собственному побуждению пал бы во прах, как уже сердце мое болезненно сжимается и наполняется все сильнейшею горечью по мере приближения красоты»**. Классический век во Франции, при всей своей репутации рационалиста, холодного к природе, произвел же, однако, Пуссена[123] и Кл. Лоррена[124] в живописи, а в литературе – Лафонтена или знаменитое mot*** г-жи де Севинье «о поющем листе». Еще в конце XIX века подобное выражение у Тютчева казалось странным многим его критикам, вероятно, считавшим себя любителями природы («Поют деревья»)...

А, с другой стороны, возьмите поэтов XIX века, доведших выражение чувства природы до высоты, кажущейся нам предельной. Вспомните перебои тургеневского отношения к природе и его конечные выводы в «Сенилиях»[125], выводы, разумеется, вовсе не обусловленные ни его старостью, ни дурным настроением духа! Также двоится это отношение

**Соболевский А.И.* Великорусские народные песни. VI. С. 148. № 187.
***Фет А.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. 1. С. 170.
***Слово, словечко (*фр.*) – *Сост.*

и у Байрона, и у Ленау, и у Альфреда де Виньи[126], у Луизы Аккерман[127]; природа – мать, любящая и прекрасная, и природа – стихия, равнодушная и жестокая. Рядом с углублением и уточнением чувства природы у поэтов второй половины века вы найдете сколько угодно заявлений о полном безразличии к ней. Бодлер, во время путешествия в Индию упрямо читающий Бальзака, сожалеющий о том, что природе не хватает воображения и она не догадалась создать красных лугов, желто-зеленых рек и расписанных в голубое деревьев; Теофиль Готье, сам называющий себя человеком, для которого внешний мир существует*, и в то же время находящий, что «деревья на земле – как плесень на куске сыра», – все эти выражения известного снобизма, эксцентричности, которые у младшего поколения станут принципом, – все это свидетельства о капризной причудливости в ходе развития чувства природы, казалось бы, прочно вошедшего в душу людей XIX века.

Но развитие литературного пейзажа и его техника не неразрывно связаны с развитием чувства природы и могут быть изучаемы отдельно. Анимистическое мировоззрение первобытной эпохи исключает возможность эстетического восприятия природы, но не исключает возможности ее литературного изображения – в виде ли самостоятельных, богатых динамикою картин, или в виде психологического параллелизма, где также господствует персонификация природы. В древнейшей индийской поэзии, в первобытной песне и сказке, в поэзии заговоров и похоронных причитаний, в «Калевале», даже в «Слове о полку Игореве» природа является как лицо, участвующее непосредственно в составляющих сюжет действиях. Бессознательные, неизбежные олицетворения древнейшей поры становятся сознательным поэтическим приемом позднейшей эпохи. Эти олицетворения внушает природа самого языка; инстинкт персонификации в живых языках неискореним, какие бы успехи ни сделало научное мышление и какие бы широкие и умилительные по своей наивности реформы языка ни предлагались отважными мыслителями нашего времени.

То, что в гимнах Вед было прямым выражением мироощущения, в поэмах и драмах индусского же поэта Калидасы, например, уже в значительной мере внушено традицией и известным настроением. Творцы гимнов не могут воспринимать и изображать природы иначе; Калидаса уже хорошо знает, что сама по себе природа вовсе не человекообразна. Изгнанный полубог Якша томится и страдает в разлуке со своей возлюбленной, видит облако у вершины горы, готовое направиться с юга на север перед наступлением периода дождей, и просит этого любимца Индры подать весть его подруге. Автор считает нужным, однако, оговориться:

Но облако, созданье света, воздуха, воды и пара,
Как может вестником служить и передать живое слово?

---

*«Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe» (Journal de Goncourt. 1857. 1-er mai).

О том не думал, верно, Якша, весь охваченный тоскою:
Любви страданья отымают ведь способность к рассужденью*.

Так и новый поэт — «большое гениальное дитя, думающее сообщить нам истину и ослепленное образами, обманчивее тех, что встают перед простодушным невежеством»**, — вдруг заговорит с вечными странниками, небесными тучками (Лермонтов), или с западным ветром, в средину течения которого дух небес бросил разорванные тучи, и кудри бури развеваются по воздушной синеве подобно волосам, вставшим дыбом на голове неистовой менады (Шелли); или увидит небо в образе старого, красноглазого циклопа, с густыми сединами, свешивающимися на чело — облаками (Гейне) и т.п. Такое изображение природы, разумеется, чуждо, например, классикам XVII–XVIII веков или реалистам XIX века. Это и есть поэтический пейзаж в собственном смысле слова. Своего высшего расцвета в новой поэзии он достиг у романтиков и поэтов ближайшего к ним поколения. Тик, Новалис — в немецкой поэзии, Шелли и отчасти Байрон — в английской, Ламартин и Гюго — во французской, Тютчев — в русской; вот несколько наиболее заметных, хоть и не во всем сходных, вершин этого развития, несколько наиболее влиятельных представителей этого персонифицированного, динамического пейзажа.

На основе того же анимистического мировоззрения вырастало явление психического параллелизма, в известных пределах изученного в названной выше статье А.Н. Веселовского. В большинстве так называемых лирических народных песен природа, по-прежнему олицетворенная, изображается как первый член параллели: человек констатирует факты ее жизни, параллельные фактам жизни своей; и там и здесь одинаковы действия. Отмечается единство, но собой человек занят все-таки более; поэтический пейзаж заполняет зачин песни, но сама песня говорит уже о людском горе и радости. Стилистическое отличие пейзажей этого типа от пейзажей намеченной только что группы не всегда уловимо; но присутствие человеческих фигур является их неизбежным признаком. И здесь тот же путь от бессознательного к сознательному, приводящий в конце к патетическому, эмоциональному пейзажу Руссо и его преемников, или к пейзажу поздних романтиков, или к пейзажу английских поэтов «озерной школы», или к картинам природы Тургенева или Фета. Человек стоит еще лицом к природе, видит ее перед собой, понимающую, сочувствующую его восторгу или печали. Это — мать-утешительница, верная подруга или светлый мир, важной или неважной частью которого радостно сознать себя человеческой личности; для других — это их же собственное «я», повторенное, преломленное множеством блистательных граней. Тютчев, например, поэт иного склада: для него, в большинстве случаев дающего пейзаж первого из намеченных типов, сознание един-

---

**Риттер П.Г.* Облако-вестник: Древнеиндийская элегия Калидасы (введение и перевод). Харьков, 1914. С. 17.

***Слова Ch. Bally (Traité de stylistique française. Heidelberg, 1921. 1. С. 188).

ства жизни человеческой души и природы вовсе не «поэтическая иллюзия». Для Лермонтова, для Гейне и даже для такого поэта, как Ленау, это сознание – результат известного самонастраивания, самоубеждения. Нужно вернуться к природе, упасть перед ней с покаянной мольбой –

Natur! will dir an's Hers mich legen!
Verzeih', dass ich dich konnte meiden,
Das Heilung ich gesucht für Leiden,
Die du mir gabst zum herben Gegen* –

и тогда вновь станешь молодым и сильным, вновь почувствуешь себя, как сказочный Мерлин, с которым доверчиво братается природа, которому ясно звучат лесные голоса, безмолвные для других, и отчетливо слышится «вечный стих» из чашечки малейшего мха у корней высокого дуба.

Следующая ступень – сравнение. Поставлено роковое – «как» – и эмансипация совершится: мало-помалу человек ощутит природу за собой, на место единства явится сходство, и в тесных рамках второго члена сравнения пейзаж станет уже не всегда обязательным дополнением. Таковы гомеровские сравнения. Гектор бросается на данайцев –

Точно как западный ветер дохнув ураганом могучим,
Тучи размечет, сгущенные южным порывистым ветром,
И, закрутившись, огромный подымется вал, и без счета
Брызги высоко взлетят под дыханьем блуждающей бури**.

Но пройдет еще много времени, прежде чем человек, окончательно отъединившись, отодвинет природу на место декоративного фона. За судьбою этого фона мы, как сказано, сейчас не станем следить. Самостоятельный пейзаж, таким образом, остается преимущественной принадлежностью лирики. Протяженность его ограничена: произведения типа «Этюдов о природе» Бернарден де Сен-Пьера, «Поместья Аргейм» Эдгара По или очерка «Лес и степь» Тургенева – сравнительная редкость в литературе нового времени, после того как она отказалась от не имевших большого успеха опытов описательной поэзии XVIII и начала XIX века. Но как декоративный фон пейзаж почти неизбежен в любом романе прошлого века, в повести, даже в драме, где ему может быть отведено место не только в ремарках автора, но и в диалоге действующих лиц***.

В роли декоративного фона пейзаж, равно как и описание обстановки, занимает подчиненное положение, и виды этого подчинения также

---

*«Природа! Я хочу припасть к твоему сердцу! Прости, что я мог тебя избегать, что я искал исцеления от боли, которую ты даровала мне, как горькое благословение» (Waldieder, I). Странным образом русскому читателю почти неизвестен Ленау, один из крупнейших лириков Германии XIX века.

**Илиада / Пер. Минского. Песнь XI. С. 305–308.

***_Алексеев М.П._ Пейзаж и жанр у Островского // А.Н. Островский: Сб. статей / Под ред. Б.В. Варнеке. Одесса, 1923. С. 137–160. Внешне сходное явление мы имеем в древнеиндийской драме, по своему характеру, как известно, резко отличающейся от драмы европейской. См. статью М.Я. Калиновича «Природа и быт в древнеиндийской драме» (Киевские Университетские известия. 1916. 1–48).

необходимо различать. Поскольку на этом фоне выступают человеческие фигуры, он является средством придания им большей рельефности, средством оттенения, подчеркивания их особенностей, а следовательно, и их характеристики. О таком фоне, которым постоянно пользуются художники – изобразители быта, создатели типов, у нас уже шла речь; сказанное выше о натюрморте относится и к пейзажу, и в тех же «Мертвых душах» Гоголя можно найти подтверждения. Характеризующий фон либо дополняет и усиливает краски человеского портрета, либо выделяет их путем контраста: на фоне тусклого пейзажа – могучие фигуры каких-нибудь северных богатырей, или наоборот.

Сравнительно редко фон служит целям одного украшения. Иногда необходимо им приукрасить героев, слишком простых и незанимательных для избалованного читателя; такую роль выполняет пейзажный фон идиллии – вплоть до Жорж Санд и Григоровича. Иногда, напротив, эти герои так прекрасны, что и окружающее их не может не блистать красотой: таковы герои некоторых рыцарских романов, византийских романов сказочного типа, сказок и т.п. Декоративный фон может быть прикреплен к определенным местам повествований и может показываться кусками в различных местах рассказа, может являться движущейся декорацией (как, например, в «Ночи перед рождеством» Гоголя); чаще всего его и стараются связать с действием, привести на службу динамике произведения.

Здесь могут быть также различные случаи. Рассказ о событиях перемежается описаниями, то ускоряющими, то задерживающими ход действия. Между ним и событиями в жизни природы устанавливается некоторый внешний параллелизм. Но, помимо внешней связи, возможна и внутренняя. Описательные картины вводятся, например, в моменты приближения героев к критическому пункту переживаемой ими драмы. Читатель еще не знает, как сложится дальше действие, но может почувствовать его внутренний процесс по характеру картины, показанной во временном перерыве рассказа. Довольно часто целям такого символического параллелизма служит картина грозы, преобразующая бурю страстей или вообще душевную борьбу героя. Русская литература прошлого века богата образцами применения этого приема. Вспомним хотя бы грозу в «Фаусте» Тургенева или в «Соборянах» Лескова.

Связь эта может быть продолжена: описательные картины могут следовать за настроениями действующих лиц, служить целям характеристики их душевных переживаний. Пейзаж или intérieur явятся образным выражением последних: их показывают нам сквозь призму этих переживаний, в полном соответствии с ними. Еще романтики мастерски пользовались таким лирическим фоном: в очаровательной повести Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» описания утренней зари и восходов солнца, все время сопровождая рассказ, сообщают и ему, и настроениям героя тон светлой беспечности и жизнерадостных упований. В русской литературе примеры всех трех видов параллелизма легко найти, например, у Тургенева.

Иногда описание дается со специальным расчетом того или иного воздействия на читателя. Оно служит прелюдией к рассказу, с первых строк настраивая читателя на определенный лад, необходимый автору. В тусклый и «беззвучный» день поздней осени по странно печальной равнине рассказчик повести Эдгара По «Падение дома Эшер» подъезжает к жилищу своего друга и при первом взгляде на здание его охватывает нестерпимая и необъяснимая тоска. В описании дома дано уже в сгущенном виде настроение, проникающее весь дальнейший рассказ. Вступительная картина может быть и не развернута со стороны лирического содержания: повествование начинается, например, сжатым описанием каких-нибудь развалин – забытой усадьбы, старого замка, монастыря («Мцыри»), но служит тем же целям ввода, заинтересования. Оно может являться просто символическим намеком, не поддающимся логической расшифровке. Таким символическим намеком представляются нам, например, вступительные строки «Дворянского гнезда» – о весеннем вечере и розовых тучках, уходящих в самую глубину лазури. Может быть трудно, особенно без сопоставления этой картины с другими аналогичными у Тургенева, объяснить, зачем здесь понадобился автору образ этих закатных тучек, но внимательный читатель чувствует, что этот короткий пейзаж не просто виньетка, украшающая начало романа. В художественном произведении все целесообразно, хоть эта целесообразность иногда не осознана самим автором и сравнительно редко им самим может быть разъяснена. <...>

<...>

Здесь мы можем прервать наш затянувшийся осмотр мастерской художника слова. Этот осмотр еще далеко не закончен; впереди одна из важнейших задач: построение сочинения из разрозненных, собранных для работы частей, выражение этого материала в слове, внешняя отделка построенного здания...

Но первая стадия завершена: собран материал, произведена его оценка, сделан выбор. Следя за дальнейшим ходом работы, мы уже на многое в ней посмотрим сознательными и сочувственными глазами. Это не так трудно – понимать и чувствовать; для этого нужно только внимательно наблюдать.

литературы конца XIX и начала XX века они дадут драгоценный материал; но прошлое русского читателя остается все же в тени, и от этого страдают не только наши знания о прошлом русской культуры вообще, но, в частности, и наши сведения по истории русской литературы. Без истории русского читателя она не имеет под ногами почвы: она однобока, она неизбежно будет давать выводы, высказанные наполовину, какою бы точностью они не отличались в первой своей части, а без этой второй половины мы ни для одного из ее моментов не можем получить никакого итога.

2

В частности, каким иным путем, как не путем изучения читателя и его истории, мы сможем получить объективный ответ на издавна мучающий историков литературы вопрос о выборе материала, подлежащего историко-литературному изучению? Как известно, одни предлагают считать предметом этого изучения все дошедшее до нас в определенной словесной форме; другие рекомендуют уделять преимущественное внимание поэзии, изучать лишь такие произведения, признаками которых является художественный замысел или художественный эффект, то есть красота или изящество формы; конечно, и таких произведений окажется слишком много, но из их массы, говорят нам, должно отбирать произведения, в которых публика находила когда-нибудь свой идеал красоты или энергии. Последние слова взяты мною из известной статьи Лансона[5], дважды изданной М.О. Гершензоном в русском переводе; в судьи, как видим, призываются читатели, но судьи это своеобразные: их мнения удивительным образом едины на протяжении веков — и раз это признано, мнений их допытываться нечего; на практике оказывается, что суд их тождествен суду самого пишущего историю критика, и в дальнейших анкетах и запросах он не нуждается. Но не говоря уже о том, что для изучения читательских вкусов и у нас, и на Западе чрезвычайно мало сделано, спрашивается, чьи же именно вкусы мы должны принимать при этом в расчет? Вкусы эти эволюционируют: для современников, например, Державина — он писатель образцовый; для читателей пушкинского поколения и для самого Пушкина — Державин дорог как личность, но как поэт он «чудак, не знающий ни русской грамоты, ни духа русского языка, не имеющий понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения»[6]. Однако это не мешает приятелю Пушкина, кн. Вяземскому, восторгаться этим чудаком, поэзия которого — «жаркий летний полдень, где все сияет, все горит ярким блеском, где много очарования для воображения и глаз»[7]. Для Белинского, Чернышевского и их ученика Пыпина, для шестидесятника Маслова («Время». 1861. № 10) ничего не может быть слабее художественной стороны поэзии Державина; для современных нам критиков, Б. Садовского, Б. Грифцова, Б.М. Эйхенбаума[8], поэзия Державина такой же сад очарований, как для кн. Вяземского, но опять-таки это очарование открывается для каждого

из них не в одном и том же. Помещая Державина в историю русской литературы, к чьему же голосу я должен прислушаться? Допустим, что одни современники будут признаны настоящими судьями. Но разве мы не знаем, как ошибочен суд современников? Ведь это почти закон, что чем единодушнее и выше восторги современников, тем ниже произведение по своему эстетическому и идейному уровню. И затем, кто же эти современники? Шишков, произносящий панегирик Державину при открытии «Беседы любителей русского слова»? Митрополит Евгений Болховитинов, почтенный библиограф и исследователь старины, но едва ли значительный эстетический авторитет? Или харьковский профессор всеобщей истории, географии и статистики Филомафитский[9], успевший высказаться о Державине в одной из своих статей? Неужели же названные лица являются авторитетными голосами если не всей массы русского народа, современной Державину, то хотя бы той небольшой группы из этой массы, которая читала Державина и вообще что-нибудь читала? Для старообрядческого начетчика, по-прежнему и в конце XVIII века переписывавшего «Пролог» и «Великое зерцало», Державин не существовал вовсе. Для русского барина-галломана, собиравшего в своей библиотеке энциклопедистов и гривуазных поэтов второй половины XVIII века, в Державине не ощущалось большой надобности. Сказать «современник» – значит дать только хронологическое указание, и ничего более. А между тем были же какие-то причины, удержавшие Державина в памяти читателей и в послепушкинскую эпоху, пронесшие эту память через все бури и натиски русского XIX века и заставившие современных нам читателей-эстетов находить в Державине вкус и очарование.

Верно одно: конечно, не все, дошедшее до нас в словесной форме, равно достойно стать предметом нашего изучения. Отбор неизбежен, и иного критерия отбора, кроме голоса читателей, у нас нет. Всякие попытки установить эстетическую ценность литературного произведения безотносительно к вопросу о восприятии этого произведения пока терпят неудачу. Пора нам признать, что произведение является художественным или нехудожественным, первостепенным или второстепенным лишь в сознании читающих; это они открывают в нем красоту, это они создают его «идею», идею, о которой часто не подозревает пишущий. Но очевидно, что в каждом отдельном случае читательская масса не однородна по своему составу; историк литературы должен всех терпеливо выслушать и не смущаться тем, что вместо простого одноэтажного здания ему придется выстроить, созидая историко-литературную схему эпохи, здание в несколько этажей, иногда и с пристройками. Я сошлюсь на общеизвестный пример – русскую литературу того же XVIII века. Как просто она рисовалась совсем недавно в учебниках! XVIII век – эпоха «господства ложного классицизма», придворной поэзии од, трагедий, поэм – эпоха Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Державина; этими именами почти исчерпывается ее содержание. Вглядываясь, однако, пристальнее, мы заметили, что картина не только не монотонна, но крайне пестра по краскам. Статистическое обследование, произведенное,

например, В.В.Сиповским[10] в его работах по истории русского романа XVIII века, показало, что не трагедия, не поэма, не ода, о которых так много говорилось в пиитиках, а непредусмотренный пиитиками роман являлся излюбленною читателями литературною формою этой эпохи. Писались и оды, и трагедии во французском духе: но, при всем своем уважении к академическим авторитетам, рядовой читатель, чуть выучившись складам, переписывал для себя Бову и Петра Златые ключи, а в конце века Арфаксада, английского милорда и маркиза Г.[11] Немногочисленные ценители смаковали русскую поэзию в классическом стиле. В XVIII веке они принадлежали к кругам духовенства и высшего дворянства; уже к середине XIX века – к сословию Пуниных и Бабуриных[12]. Средний класс, обозначенный Новиковым не совсем удачно «мещане» (на самом деле принадлежавший к мелкодушному и провинциальному дворянству), охотнее смотрел комедии и комические оперы или слезные комедии (также предусмотренные теорией), чем «Хорева»[13] или «Сорену»[14]; «Пригожую повариху»[15] предпочитал «Россияде»[16] и не нуждался в одах Ломоносова, имея под руками песенники Чулкова. Наконец, грамотные низы зачитываются «Ванькой Каином»[17], переписывают фацецы или жарты польские, хохочут над лубочными картинами, поют песни – не из песенников, а из запаса живой народной памяти, слагают первые частушки «Ах, черной глаз, поцелуй хоть раз» и т.п. Еще ниже на следующей ступени – и «Ванька Каин», и фацецы кажутся жупелами: там песни поют и сказки сказывают, как сказывали их при царе Алексее, там старые люди читают вслух Патерики, «Измарагды» и «Четьи-Минеи», там же, где-то поодаль, не успокаиваясь, кипит полемика – не о древнем и новом слоге российского языка, а о старой и новой вере; обсуждается вопрос о самосожжении, сводятся счеты с давно покончившим счеты с землею патриархом Никоном. Где подлинный русский читатель XVIII века? В Российской ли Академии или в подмосковной усадьбе, в саратовской ли деревне или в уездном городе, в Северной Пальмире или в лесах Брянских и Керженских? И там, и тут; и нет никакого основания об одних распространяться, других замалчивая. Такое предпочтение основано на предпосылке, что во всякую данную эпоху определенная общественная группа задает тон культуре и движет ее вперед; предпосылки этой никто не станет оспаривать; но в истории литературы, может быть, даже более, чем в истории других искусств, дают себя чувствовать те подпочвенные воды (переживания, сила традиции), которые, скопляясь незаметно в одну эпоху, в следующую вдруг хлынут наружу, затопляя поверхность. В конце XIX века и в 60-х годах, когда Галаховым, Порфирьевым и другими делались пробы общего построения истории русской литературы, схема русского XVIII века была куда проще, чем теперь! Но если история русской литературы есть история литературы русского народа, а не только русского дворянства или той группы, которую мы условно обозначаем смутным термином «интеллигенция», то, конечно, она должна учитывать в своих построениях этот народ во всем его составе, во всех слоях: слой, исторически недвижный в какой-

либо данный момент, может оказаться главной движущей силой в следующую историческую эпоху.

3

Итак, совершенно необходима классификация литературных явлений каждой данной эпохи по читательским группам, предъявлявшим спрос на определенные явления; но одного этого мало: необходимо разобраться также и в самих читательских группах – не только с точки зрения их социального значения, но и с точки зрения взаимоотношений этих групп и писателя. Писатель, если даже он является представителем чистейшей лирики, и поет, как поет птица, всегда обращается к какому-то воображаемому собеседнику; этот фиктивный читатель может и не принадлежать к наблюдаемой поэтом среде и даже к современникам; через их головы поэт прозревает его где-то в будущем, как Баратынский: «И как нашел я друга в поколеньи, читателя найду в потомстве я»[18]. Это известное стихотворение Баратынского недаром один из наших современников-поэтов сравнил с бутылкой, брошенной в море и много лет спустя найденной в прибрежном песке случайным скитальцем. Изучая поэтов, мы редко учитываем этих воображаемых собеседников; а между тем именно они помогли бы нам часто в наших условиях понять и приемы творчества, и всю поэтику поэта; в каждом художественном произведении, как не раз отмечалось, скрыт более или менее искусно императив; всякая речь всегда имеет в виду воздействие. Для него, для этого собеседника, поэт расточает все обольщения своего искусства: его пытается заинтересовать, убедить или переубедить, привлечь на свою сторону – одним словом, делает все, чтобы из ощущаемой вокруг пустоты вызвать симпатизирующий дух. «Нет лирики без диалога», – замечает цитированный мною по поводу Баратынского современный поэт (О. Мандельштам), в короткой заметке которого «О собеседнике»* я нашел любопытные дополнения к собственным наблюдениям своим в этой области. В сущности, эта заметка да статья Б.В. Никольского «Поэт и читатель в лирике Пушкина» (Спб., 1899) – единственные известные мне попытки осветить этот вопрос, без разрешения которого многое в творчестве и отдельных поэтов и целых школ остается неясным. Б.В. Никольский, однако, преимущественное внимание отдает образу поэта в пушкинской лирике и не отмечает, что очень часто читателем, интересующим поэта, является фантастическое лицо, созданное, конечно, из элементов личных и элементов окружающей среды, но все-таки созданное, а не присутствующее в этой среде реально. «Поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе», – говорит О. Мандельштам. Бальмонт, например, постоянно тре-

---

*Аполлон, 1913. № 2.

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

Таковы воображаемые собеседники Некрасова. Вместо него можно было бы взять любого другого поэта. Ту же боязнь перед собеседником можно отметить, например, у Лескова в его обработках проложных ле-

---

*Применительно к Некрасову данный вопрос детальнее разобран мною в специальной статье («Поэт и читатель у Некрасова»), готовой к печати[19].

генд: их стиль и композиция непонятны, если не принять во внимание, что автор все время с одними полемизирует, других хочет убедить, успокоить, расположить в пользу своих героев и их поведения; он угодничает перед этим воображаемым собеседником, то урезывая себя, как художника, то, наоборот, ошеломляя и забавляя его своими словцами и прибаутками. Поэты нашего времени, ставящие иногда своей целью épater le bourgeois*, выдают своего собеседника самыми заглавиями своих книг: они очень невысокого о нем мнения — и как невыгодно отражается это на качестве их созданий! Но пока довольно примеров: все они иллюстрируют положение, что изучение фиктивных читателей, неизбежно предстоящих перед очами поэта в самый момент творческого акта, может для нас кое-что разъяснить и в этом акте. Скажи мне, с кем ты знаком, и я скажу тебе, кто ты, — говорит старое, но едва ли правильное изречение. Мало ли с кем меня знакомят случайности жизни; вы спросите, с кем я хотел бы быть знакомым или какими знакомствами я дорожу, и по ним еще, пожалуй, судите. Изучение читателя начинается с изучения читателя воображаемого. В одних случаях он покрывается реально существовавшим; это бывает редко, в других этот читатель «тайный и дальний друг», «правнук просвещенный, сын Феба молодой», «друг истины священной»; в третьих, наконец, это — низкий невежда и глупец, представитель той толпы, от которой поэт бежит в уединение, чтобы беседовать с самим собой, с потомками, с музой. Идея воображаемого собеседника остается и в последнем случае, потому что не только лирики нет без диалога, но без диалога нет творчества вообще.

4

Но вот произведение вышло из мастерской поэта, от собеседников воображаемых попало к собеседникам реальным, косноязычным, для кого поэт является Аароном, ко всем тем бескрылым, которым крылья подвязывают его вдохновение. Окружающую поэта среду мы вообще можем разделить пока на две части: в одной группе окажутся его слепые поклонники, в другой — глухое большинство. Третья группа беспристрастных судей и объективных критиков настолько ничтожна и невлиятельна, что о ней говорить не приходится. Именно к первой относятся читатели Вертера, надевшие в честь его синий фрак, желтый жилет и желтые брюки, совершавшие чувствительные паломничества в Вецлар к его могиле — куче земли, насыпанной под деревьями сметливым трактирщиком, ухмылявшимся про себя при виде молодых господ, торжественно обходивших мнимую могилу и после поминального возлияния с обнаженными кинжалами в руках слушавших речь в честь незабвенного патрона всех несчастливо влюбленных. В начале XIX века у нас свои Вертеры, семнадцатилетние, но уже с «особливой системой мысли»,

---

*Потрясти, ошеломить буржуа (*фр.*). — *Сост.*

московские и харьковские – вроде того, о котором рассказал А. Барымов в своем очерке из харьковской хроники 30-х годов*; паломники к Лизиному пруду сменяются москвичами в гарольдовых плащах и кавказскими воителями из повестей Марлинского[20], сражающими сердца дев в тишине провинциальных захолустий; позже – маленькие Онегины и Печорины, и опять путешествия в орловский городской сад к скамейке, где сиживала с Лаврецким Лиза Калитина; и наконец, в 60-х годах, фаланстеры, организуемые по рецептам Чернышевского, и т.п. К сожалению, историк русского читателя пока располагает еще очень ничтожным количеством фактов, свидетельствующих об эпидемическом увлечении русскими книгами, подобных описанной Аппелем вертеровской инфлюэнце; несколько богаче мы сведениями о русских поклонниках Байрона или Гюго, русских ницшеанцах, русских поклонниках О. Уайльда или французского декаданса; но и здесь наши сведения часто отрывочны. Известная часть современников ликует, найдя в поэте рупор для высказывания собственных чувств и стремлений; другая – остается к нему холодной, и практика показывает, что, чем значительней вес поэта для следующих поколений, тем равнодушнее к нему большинство, его окружающее (разумеется, возможны и исключения). 20–30-е годы XIX века в наших учебниках упорно именуются пушкинской эпохой, между тем Пушкин и его читатели в небольшой тогдашней читательской среде являлись очень скромным кружком, трудно различимым простым глазом. Рядовой читатель просто не ощущал этого кружка, зачитываясь «Выжигиным» Булгарина[21] или «Семейством Холмских» Бегичева[22]; молодежь, плененная Марлинским и Бенедиктовым[23], ощущала Пушкина как величину, несравнимую с этими гигантами поэзии. «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой», – предрекал поэт в предсмертном стихотворении; мы знаем, что пророчество сбылось в свое время: оно явно не относилось к ближайшей за смертью Пушкина поре. Факты известны; вспомним циркуляры министра внутренних дел графа Блудова к губернаторам, с предложением им распространять посмертное издание сочинений Пушкина для продажи его в пользу семьи поэта. Губернаторы направляли подписные листы к исправникам, но, несмотря на все уважение к авторитету губернаторов и исправников, обыватель не поддавался. В Пскове не нашлось покупателей вовсе; аккерманский исправник писал, что он старался согласовать дворян, чиновников и купцов для покупки сочинений господина Пушкина, но желающих не оказалось; в Бессарабской губернии продано всего 18 экземпляров, купленных по большей части чиновниками канцелярии губернатора (бедные!); ярославский губернатор из присланных ему 50 экземпляров вернул 39 и т.д. Нужды в Пушкине у рядового читателя в пушкинский период русской литературы не было, а нужда в Булгарине, Сенковском[24], Марлинском была. Историки русской литературы менее, чем

---

*Киевская старина. 1883. V. С. 49–65.

какие-либо историки, считают для себя обязательным старый девиз писать sine ira et studio* и за это равнодушие к Пушкину жестоко распекают русского читателя 30-х годов. Странное и бесполезное занятие! Это почти то же, как если бы кто стал распекать лошадь, предпочитающую овес сливочному мороженому. Были моменты, когда русской литературы для русского читателя почти вовсе не существовало, и не для рядового, а для передового. Татьяна Ларина, Софья Фамусова, конечно, интеллигентнее своей среды; но зачем им Карамзин, Макаров[25], Долгорукий[26], раз у них есть г-жа Коттен[27], г-жа Жанлис[28], Крюденер[29], Руссо. Любопытно было бы проследить, как и в силу каких причин русские читатели заинтересовывались русскими книгами; может быть, оказалось бы, что в ряду побуждений, где играли роль патриотизм (а иногда просто незнание иностранных языков), желание найти ключ к разгадке русской действительности и тому под., эстетические соображения стояли не на первом плане. Увлекаясь великими иностранными мастерами, русский читатель мог обходиться без более или менее удачных опытов отечественных подмастерий. Пушкин, конечно, сюда не относится, но и он встретил лишь небольшую группу поклонников, а большинство осталось равнодушно и глухо.

Перейдем к третьему моменту. Между писателем и читателем время образует непроходимую пропасть; на другом краю этой пропасти, в заманчивой дали прошлого, брезжится зажженный ушедшим писателем свет; этот свет привлекает, и через пропасть начинают перекидывать мосты. Приходит читатель-потомок, читатель отбирающий, судья и истолкователь. Его мы единицами могли разыскать и среди современников писателя; но там его голоса почти не слышно в шуме энтузиастов и в холодном молчании большинства. Эту новую читательскую группу характеризует одно общее всем ее представителям свойство: желание усвоить произведение, сделать его полезным для своего этического и эстетического обихода, влить свою кровь в скудеющие жилы когда-то молодого и могучего организма. Приходит читатель, которого я бы назвал читателем навязывающим. Пассивное восприятие кончилось; начинается своеобразное творчество. В «Дон Кихоте» отыщут изображение вечной антитезы идеализма и реализма, вечной трагедии идеалиста, сталкивающегося с грубой правдой обыденной жизни; в «Гамлете, принце датском» откроется мироощущение, характерное для целой страны, для целой эпохи, и т.д. Навязывание в общем ведется в двух основных, но не всегда одновременных направлениях.

Сперва идет читатель, навязывающий автору свои идеи. Этическое приятие обычно предшествует приятию эстетическому, разумеется, в тех случаях, когда читающий хочет сделать свое приятие сознательным; для того чтобы оправдать свое увлечение произведением искусства («слепые поклонники» в этом не нуждались), нужно признать

---

*Без гнева и пристрастия (*лат*). – *Сост.*

его практически полезным: выразить свое этическое понимание гораздо легче, чем обосновать эстетическую оценку, вот почему навязывание идеи чаще является первоначальным актом. Русская критика 50--60-х годов дает в изобилии примеры такого навязывания: хронологическое отдаление читателя от писателя в данном случае оказывается и необязательным, если читатель принадлежит к иной социальной среде, чем истолковываемый им автор. Таково, например, отношение Добролюбова к Островскому и Гончарову или Чернышевского к тургеневской «Асе». В критике это навязывание идей выражается в переводе произведения с языка поэзии на язык прозы; переведенное таким образом произведение может, даже утратив свою художественную живучесть, сделаться действительным орудием, партийным лозунгом, стимулом публицистической и философской мысли. Читатель на время удовлетворяется этой открывшейся для него в продукте чужой мысли жизнью; разумеется, поклонники поэта из современников на эту удочку не поддадутся и будут довольствоваться бессознательным восторгом от произведения (окно, через которое они заявляют о своем «я» миру). Но и читатель следующей эпохи этим не удовлетворится: он продолжит либо дело навязывания идеи (в редких случаях), либо начинает работу иного рода, работу также творческую, но в другом направлении. Нужно помнить, что к этому времени пропасть между произведением и читателем сделалась еще шире и глубже; несмотря на все усилия, произведение начинает выцветать и грозит сделаться добычей антикваров; является потребность в его обновлении не только идейном, но и художественном. В средние века на Западе и в Древней Руси дело обстояло очень просто: являлись новые редакции, менявшие композицию, слог, а иногда и сюжет произведения сообразно новым потребностям; «Тристан» французских труверов обратился в «Тристана» Готфрида Страсбургского[30] (как потом обратился в «Тристана» Р.Вагнера); повесть об Акире Премудром в XVI--XVII века являлась в совершенно новой, русифицированной версии; отрывок старофранцузского эпоса становился русской лубочной повестью XVII--XVIII веков и т.д. Но далеко не всегда и не со всеми произведениями возможна такая метаморфоза: XIX век очень щепетилен на этот счет, и можно себе представить, какая буря негодования поднялась бы вокруг читателя, отважившегося серьезно, не в форме пародии предложить вниманию других исправленного, согласно его эстетическим вкусам, Гоголя или Пушкина. Но возможны уловки и обходы: переработка совершается в форме критической статьи, исторического трактата; это особенно легко в эпоху, снисходительно смотрящую на субъективную критику, разрешающую рассказывать просто об отражениях прочитанного в душе прочитавшего. Этих читателей мы назовем *читателями, навязывающими образы*. Такими читателями в нашей литературе являются, например, Мережковский, автор книг о Гоголе и Лермонтове, И.Ф. Анненский, автор «Книги отражений», Бальмонт, автор «Горных вершин», и многие другие. К сказанному сделаю две оговорки. Во-первых, я упо-

требляю слово «навязывание» без того укоризненного оттенка, какой оно имеет в нашей обыденной речи. Во-вторых, я предвижу, конечно, замечание: вы говорили о читателях, но примеры, которые вы приводите, все взяты из критиков. Совершенно верно: но разве критик не читатель? История критики своей значительной частью должна войти в историю читателя, и это, наконец, уяснит ее место в общей историко-литературной схеме. Обычно о критиках историки литературы вспоминают, либо характеризуя историческую эпоху, каковая характеристика не составляет задачи историко-литературной науки, либо приводят их мнение в качестве авторитетного голоса — каковым голос критика для научного исследователя являться не может; либо, наконец, вспоминают о них затем, чтобы их опровергнуть, доказать ошибочность их приговора — что также бесполезно, потому что по-своему критика всегда права, как прав всегда читатель. Гоголь-романтик, сделавшийся в 50-х годах окончательно Гоголем-реалистом, превращается в конце века в Гоголя-символиста; своеобразный Криспен-Хлестаков* из плута и мошенника становится воплощением черта — превращение вполне закономерное, поскольку речь не идет о научном изучении Гоголя. Придет, наконец, эпоха, когда читатель, окончательно не удовлетворенный былой пассивной ролью, сам возьмется за перо; зачем — мы сейчас увидим.

5

Мы пришли к четвертой ступени — особенно характерной, например, для нашего времени, лучше сказать для недавнего прошлого, потому что читатель сегодняшнего дня — величина не только еще не изученная, но просто еще не оформленная жизнью. Как назвать читателей этой четвертой ступени? Я определил бы их эпитетом, только что у меня вырвавшимся, когда я говорил о читателях, навязывающих образы: читателями, взявшимися за перо. Только эти четвертые берутся за перо не затем, чтобы перерабатывать, дополнять, видоизменять чужое и скромно передавать это другим, не стирая имени первоначального автора; нет, они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие читатели-авторы чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох: их мы находим среди александрийцев, в последних веках античного Рима; однако далеко не всегда они вестники упадка и разложения; их знают и средние века, и Возрождение; они всегда могут возникнуть в культурной среде или группе, накопившей известный запас художественных приобретений и достигшей некоторой утонченности,

---

*Криспен Лессажа [«Crispen, rival de son maitre» (*фр.*). (1707, пост. 1779)] — «Криспен, соперник своего господина».

ведущей обычно к эклектизму и упадку фантазии. Произведения этих читателей иногда могут быть чрезвычайно примитивными по своей постройке: это центоны, составленные из Вергилия, это трагедия неизвестного византийского автора, приписанная св. Григорию – «Страждущий Христос», сплошь сотканная из стихов Ликофрона, Эсхила и особенно Еврипида, кое-где перемежающихся с евангельскими изречениями из Матфея, Марка, Луки, Иоанна, из евангелий Никодима, Иакова и других апокрифов. Нас удивляет терпение, с которым автор XII века нанизал 2610 стихов, и искусство, с каким он приладил эти стихи к выражению нового содержания; мы, разумеется, склонны свысока трактовать этого византийского педанта, может быть, потому, что благодаря усердию новейших издателей секрет его издания открыт перед нами; читатели XIX и XX веков, подобные автору византийской трагедии, находятся в лучшем положении, смело входя в литературу, вращаются там с видом подлинных писателей, особенно если видят вокруг себя общество, состоящее из им подобных. Однако необходимо немало такта и наблюдательности, чтобы суметь отграничить этих читателей-авторов от настоящих писателей. Возможны писатели, читающие мало и равнодушные ко всем книгам, кроме собственных. Но бывают писатели подлинные, весьма начитанные в литературе; они подражают и заимствуют, но источником вдохновения у них все же не является чужая книга, и комбинация элементов, полученных из прочитанного, с элементами, взятыми из пережитого, у них совершается по каким-то иным законам, чем у читателей, взявшихся за перо. Вопрос о последних нуждается в специальном исследовании, и я сейчас приведу лишь первый попавшийся пример, оговариваясь в его возможной субъективности. Мне приходит на мысль наш знаменитый современник, хорошо известный в России, – Анатоль Франс, в котором способности вдумчивого и талантливого читателя, на мой взгляд, явно перевешивают способности автора-поэта. Отличительным признаком подлинного поэта мы считаем обычно творческое воображение. А. Франс это знает и тем более сожалеет, что не одарен им. «Je n'ai point d'imagination, ét ma véracité est me vertu forceé»*, – признается он сам в своих романах, заставляя своих героев то жаловаться на отсутствие фантазии, то даже отрицать факт ее существования. Так называемое творчество А. Франса – это обширная и со вкусом убранная библиотека, где он сам – услужливый и любезный распорядитель, с головой, набитой цитатами и литературными впечатлениями от произведений всех стран, веков и народов: недаром где-то он сам называет книги – опиумом Запада; накурившись этого опиума, он начинает грезить, и в грезах его не впечатления от предшествовавшей сну действительности, а впечатления из книг, повторенных иногда с добросовестностью полного творческого бессилия. Этот «библиотекарь в поэзии» (выражение одного из француз-

---

*Я не обладаю фантазией, и мое признание – вынужденная добродетель (*фр.*). – *Сост.*

ских критиков) недаром в жизни своей явился сыном книгопродавца. Благодаря статьям и заметкам Ренара, Ларруме, Дешана, Делапорта, Поте, Эрнеста Шарля, Г. Мишо* секреты его мастерства мало-помалу для нас выясняются. Любой роман А. Франса является своего рода центоном из самых разнообразных авторов. Это относится не только к таким романам, как «Таис» (о ней Э. Шарль замечает: «Есть ли здесь что-нибудь, что не являлось бы подражанием или переделкой?») или «Харчевня Королевы Педок», но и к романам из современной жизни, как «Преступление Сильвестра Боннара», сотканное из статьи Ренара «Пятнадцать дней в Сицилии», из реминисценций Бодлера, Мериме, А. Терье, Э. Абу, А. Доде, дополняемых впечатлениями от литографий, гравюр и рисунков, но опять-таки впечатлениями от чужого искусства. Что всего курьезнее — это то, что сам А. Франс хорошо знает эту свою особенность и в четвертой книге своей «Литературной жизни» поместил две заметки под парадоксальным и вызывающим заглавием «Апология плагиата». Конечно, не грубый и примитивный плагиат он берет под свою защиту: в конечном счете он отстаивает свое право, право читателя, — браться за перо; но забавно, что эта «Апология плагиата» также если не плагиат, то опять воспоминание о прочитанном когда-то произведении Ш. Нодье «Questions de la litterature légale»**, удивительно предвосхитившем его мысли.

Если, несмотря на это, А. Франс пленяет других и, сам «читатель», имеет вокруг себя значительную группу читателей-поклонников — в этом нет ничего удивительного: разве не бывают иногда красивы паразитарные произрастания на стволе и ветвях старого дуба? Но они живут чужими соками. Аналогия, разумеется, только внешняя, ибо у читателя, взявшегося за перо, не только источник творческой жизни, но и ее проявления — чужие. Если А. Франс с чьей-либо точки зрения не убедительный пример, то ведь это пример не единственный; западноевропейская и русская литература конца XIX и начала XX века кишат произведениями такого же типа, какой мы имеем в «Таис» или в «Преступлении Сильвестра Боннара». Читатель если не истребил еще писателя совершенно, то во всяком случае сильно стеснил его своими продукциями. Завет Ницше — «Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist»*** — звучит странно среди читателей, не желающих понимать чужой крови, так как это нелегкое дело: они, эти Müssiggänger****, предпочитают палимпсесты, написанные чернилами, а не кровью. Наше высокомерное отношение к византийской, например, литературе XII–XIII веков нашими потомками будет оставлено; у нас гораздо больше близости к ней, чем мы думали и думаем. Но оценка современной литературы не входит, конечно, в мою задачу.

---

*См. группировку результатов этой критики в кн.: *Michaut G.* A. France, étude psychologique. Paris. C. 142 и сл.

**«Вопросы истинной [законной] литературы» (*фр.*). — *Сост.*

***Пиши кровью, и ты убедишься, что кровь — это дух (*нем.*). — *Сост.*

****Праздношатающиеся (*нем.*). — *Сост.*

Историку литературы должно, по моему мнению, разбираясь в литературных явлениях какой-либо эпохи, выделять «читателей, взявшихся за перо», по возможности в особую группу, не смешивая их с подлинными авторами. Конечно, и эта четвертая группа читателей при детальном изучении окажется неоднородной; чистокровные читатели-центонисты в ней сосед [ствуют] с читателями, обнаруживающими творческие поползновения и в известной мере их оправдывающими и т.д. Но главное, что хотелось бы подчеркнуть, – это необходимость вообще перейти к реальным усилиям для собирания, классификации и анализа материалов по истории читателя. Экспериментальное исследование современного читателя при этом окажется немаловажным пособием для его истории; так, изучение современных говоров проливает свет на далекое прошлое языка. Не нужно отступать перед кажущейся скудостью материала; в мемуарах, переписке, в книжных описях и каталогах, наконец, в самих художественных произведениях этого материала найдется достаточно. Я знаю, что задача, ставимая мною, нелегка и потребует, конечно, коллективных усилий для решения. Возможно, что решение это не близко. Но в одном я убежден совершенно, что даже попытки в этой области и своевременны, и необходимы.

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

I

Мощный подъем культуры народов СССР, особенно за последнее пятилетие, отразившись в исследовательской работе по разным областям знания, вызвал весьма заметные и глубоко благотворные перемены и в области нашего литературоведения.

Если раньше, в годы, следовавшие за периодом иностранной военной интервенции и гражданской войны, проблема литературного наследства у нас, несмотря на наличие ясных высказываний классиков марксизма, бывала часто дискуссионной, если разные критики-псевдомарксисты даже пытались доказывать ненужность литературного наследства для широких масс и его вредность для развития советской литературы, — теперь от этих «теорий» не осталось и следа; широкие массы трудящихся у нас, впервые в мире, введены в «права наследства», в права владения всеми сокровищами мировой литературы прошлого.

У нас научились ценить, читать и изучать классиков мировой литературы. Не в исследовательский только, а в читательский обиход у нас вошли и старинный русский героический эпос, и великая поэма Шота Руставели, тысячелетний Давид Сасунский и семьсотпятидесятилетнее «Слово о полку Игореве». И далекое, и более близкое — Пушкин и Шевченко, Лермонтов и Иван Франко, калмыцкий героический эпос «Джангар», азербайджанский Низами — все это либо уже заново открыто, по-новому прочитано, великолепно издано, либо находится сейчас в работе, объединяющей коллективы ученых, поэтов и читателей братских республик нашей страны.

Рядом с этим шло восстановление в правах замечательных литературоведов прошлого, научное раскрытие наследства таких классиков литературоведения, как Ф.И. Буслаев, Александр Веселовский, А.А. Потебня и иные. Оказалось, что прежде, нежели учить этих великих покойников уму-разуму, нашим литературоведам самим можно многому у них научиться, строя советскую науку о литературе. Оказалось, что у них всех имеются не только ошибки, но и достижения, которые могут и нам пойти на потребу.

Выяснилось, что и советскую науку о литературе — марксистско-ленинское литературоведение — построить не так уж легко, что для этого недостаточно только почитать Меринга и Плеханова, но нужно долго и углубленно читать и изучать Маркса, Энгельса, Ленина. И читать не

только для того, чтобы запастись от великих основоположников научной теории цитатами, но затем, чтобы выучиться научно мыслить, чтобы получить у них «руководство» к самостоятельному исследовательскому «действию».

Скороспелой вульгарной «социологии», орудовавшей в качестве «социально-экономических предпосылок» цифрами ввоза и вывоза, статистикой фабрик и цен на хлеб, отвлеченными категориями «формаций» и «прослоек», пришел конец.

«Чтобы исследовать связь между духовным... и материальным производством, — писал К. Маркс в «Теориях прибавочной стоимости», — прежде всего необходимо рассматривать само это материальное производство не как всеобщую категорию, а в *определенной исторической* форме. <...> Если само материальное производство не брать в его *специфической исторической* форме, то невозможно понять характерные особенности соответствующего ему духовного производства и взаимодействия обоих. Дальше пошлостей тогда не уйдешь»*.

Словно предвидя возможность «вульгарного социологизма», К. Маркс этим своим замечанием дает ему резкий отпор.

Наши достижения в области критического овладения литературным наследством — очевидный факт. И не менее очевидным фактом является у нас наличие всех условий для небывалого прежде расцвета науки о литературе.

И тем не менее успокаиваться на достигнутом еще весьма рано. Напротив, и могучий рост советской художественной литературы, и усиленное внимание к изучению и внедрению в массы знаний о великих событиях литературного прошлого делают особенно заметными наше отставание в области теории литературы, неравномерность работы мысли анализирующей и мысли синтезирующей.

От этого наши общие курсы истории литературы представляют нередко собрание разлезающихся во все стороны фактов, с трудом нанизываемых на стержень хронологии, примитивно прошитых не всегда продуманными до конца понятиями «народности» и «реализма» или втискиваемых в традиционные (и весьма условные) рамки классицизма, романтизма, реализма без ясной, объединяющей мысли, которая придала бы всему этому хаосу стройность, без выводов, возводящих частное к общему, конкретные данности одной национальной литературы — к общим законам, управляющим всем литературным процессом. От этого и картина литературного процесса в той или иной национальной среде нередко дробится, исчезает, уступая место серии разрозненных портретов избранных писателей-классиков, самый подбор которых далеко не всегда научно обоснован.

Чрезвычайно важна и почтенна работа по собиранию и исследованию отдельных литературных фактов, великая «черная работа»; но значитель-

---

**Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т 26. Ч. 1. С. 279.

ность ее становится подлинно ясной только тогда, когда знаешь конечную цель исследования этих фактов, когда за ними ощущается и разумеется закономерность всего изучаемого на малом участке процесса. Анализ — путь к синтезу; история литературы немыслима, как наука, без теории. Как обстоит дело с синтезом в нашем литературоведении?

Было время, когда «методология литературы» становилась у нас едва ли не опасностью для самой литературы, когда в литературоведческих и писательских кружках только и проводились дискуссии, что о «форме и содержании», об «образе и идее», о «фабуле и сюжете» и т.п. Сколько пыла было потрачено на одни споры о том, что есть фабула и что сюжет! Эти дискуссии, обходившиеся часто без обращения к конкретному литературному материалу, внеся немало путаницы и в умы исследователей и критиков, и в практику школьного преподавания, растаяли в воздухе после роспуска литературных организаций рапповского типа. С этих пор к методологическим размышлениям, представляющим плоды «недолгой науки»[1], по выражению Кантемира, стали у нас относиться отрицательно. Но потребность в теории осталась не менее острой.

Что же представляет собой наша «теория литературы»? За последние годы новых учебников ни для высшей, ни для средней школы по теории литературы не выходило*. Но есть учебники, еще не очень старые по времени выхода в свет. По своей конструкции и своему содержанию они отнюдь не новы. По-прежнему это конгломерат сведений из общей эстетики, из стилистики, теории стихосложения, теории видов и жанров с добавлением некоторых справочных данных из истории литературы, конгломерат, не приведенный опять-таки ни к какому единству, решительно не удовлетворяющий потребности в синтезе. Такой тип «теории литературы» был известен еще в начале XIX века. От учебников дореволюционной школы учебники эти отличаются только вводными главами да некоторыми «сакральными» формулами насчет обусловленности формы литературного произведения его содержанием.

II

Буржуазная наука в свое время не раз делала попытки установить законы литературного процесса, дать некий его синтез. Эстетика Гегеля предваряла во многом аналитическую работу позднейших историков литературы. Для своего времени последняя часть эстетики Гегеля, посвященная искусству поэзии и трем его видам — эпическому, лиричес-

---

*После написания этой статьи вышли учебники для высшей школы: Л.И. Тимофеева («Основы теории литературы») и Г.Н. Поспелова («Теория литературы»). Обе книги заслуживают отдельного рассмотрения.

кому и драматическому, — была событием, значительность которого можно оценить только сопоставляя этот синтез с попыткой, сделанной уже в эпоху начавшегося буржуазного декаданса — В. Вундтом в третьем томе его «Völkerpsychologie», где философско-обобщающая мысль утонула в море эмпирики, в лучшем случае оставляя лишь возможность некоторых умозаключений по вопросу о происхождении поэзии и ее видов. Но позднейшее буржуазное позитивистское литературоведение вообще прошло мимо Гегеля. Оно то пыталось установить законы литературного развития на сомнительных данных о «психологии рас», то наивно и упрощенно прилагало к литературному процессу дарвинский закон эволюции видов, теорию трансформизма, теорию мутаций. Открытые таким образом «законы» оказывались недолговечными.

«Для широких обобщений еще не наступило время» — это был неизменный рефрен большинства буржуазных литературоведческих монографий. Но попытки все же делались и после Тэна[2], и после Брюнетьера[3], которые в начале XX века были уже явлением далекого прошлого. Иногда эти попытки почти умилительны своей примитивностью. В 1911 году, например, цюрихский профессор Э. Бове («Lyrisme, épopée, drame, une loi d'évolution litteraire expliquée par l'évolution générale») пробует установить закон последовательной смены и чередования в истории литературы трех основных видов — лирики, эпоса, драмы, соответствующий смене трех формаций «духа», воспринимающего жизнь в процессе истории человечества. Эта «новая» идея представляет, однако, повторение с амплификациями* мыслей, высказанных в 1827 году Виктором Гюго в его знаменитом предисловии к «Кромвелю». Ближе к нашим дням (1920 г.) известный французский историк английской литературы Казамиан (Cazamian) пытался найти закономерность литературной эволюции в «психологическом ритме», в колебаниях сознания (индивидуального и коллективного) между чувствительностью и рассудочностью. Теории возвращающихся циклов противопоставляется теория чередования периодов эмоциональных и рассудочных. Чередование это поставлено в зависимость от «национальных типов»: так, французы будто бы тип рассудочный, англичане — эмоциональный**. Стройность изложения, покупаемая таким «обобщением», конечно, с научной точки зрения стоит немногого. В таком же роде попытки других французских литературоведов отыскать законы литературного процесса в борьбе традиции, с одной стороны, и воздействий действительности, с другой: литературная традиция задерживает развитие, приток новых впечатлений от жизни с ней борется, иногда побеждая, уступая и т.д.

Вряд ли стоит критиковать подобные построения. Их вообще много; но сами буржуазные литературоведы в них быстро разочаровывались

**Амплификация — зд.*: развитие той же мысли на иных примерах. — *Сост.*

**«L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre 1664–1914». Paris, 1920.

и, в конце концов, приходили к заключению, очень характерно формулированному профессором Оксфордского университета Рюдлером (L. Rudler) в его методической книжке, столь заманчивой по заглавию и столь разочаровывающей после чтения*. Перебрав несколько попыток установления «законов», Рюдлер замечает, что, конечно, необходимо, чтобы студенты знали о них и их обсуждали, но сами они должны воздерживаться от искушения преждевременно дерзать в этом направлении. «Эта работа зрелого человека. Синтезы такого рода возможны после долгих предварительных изысканий, которые должны установить факты и выяснить характерные черты каждого писателя, каждой школы, каждого периода. Закон — это обобщение сотен, тысячи отношений, установленных предварительно. Студенты должны были бы начинать с работ более скромных, откладывая до времени зрелости, если уж к этому влечет их философская наклонность ума, момент приступа к синтетическим построениям».

Можно было бы к приведенным примерам прибавить много иных, но история вопроса о синтезе в буржуазном литературоведении сейчас не главная наша задача. На протяжении последних десятилетий буржуазная наука либо категорически отрицала возможность синтеза в истории литературы (так же, как в истории), либо, наоборот, прокламировала его необходимость. В журнальной статье 1910 года** известный немецкий ученый Оскар Вальцель[4] жаловался, что в последнее время анализ решительно оттеснил в немецком литературоведении построения синтетические. По его пояснению, анализ — это исследование единичного, т.е. либо отдельного произведения, либо отдельного поэта; синтез — это соединение отдельных произведений или их творцов в одно целое: «О синтезе можно говорить тогда, когда развитие художника представляется как целое, совокупность его творчества связывается в единый ряд, и отдельный художник с его произведениями поставлен в историческую связь с другими». Но в таком случае жаловаться нечего: если синтезом является просто связное описание литературного процесса, то ведь и Гетнер[5], и Шерер[6], и прочие, вплоть до Рихарда Мейера[7], задачу такого синтеза уже осуществили. Но, очевидно, под синтезом мы должны иметь в виду нечто иное и, конечно, не только внешнюю связность.

Создать на место истории отдельных литератур всеобщую историю литературы — litérature générale — вот о чем настойчиво мечтают английские и французские компаративисты последнего времени. В 1931 году вышла назначенная для широкой аудитории книжка одного из ревностных сторонников и представителей этой разновидности западного буржуазного литературоведения — «сравнительной истории литературы» —

---

*См.: *Rudler L.* Les technique de la critique et de l'histoire litéraire. Oxford, 1923.

**См.: *Walzel O.* Analytische und synthetische Literaturforschung. Germanisch-romanische Monatsschrift. 1910. 5–6. *Сакулин Пав.* Синтетическое построение истории литературы. М., 1925 (где приведены и другие примеры).

Поля Ван Тигема[8], подводящая итог научному движению, возникшему уже давно, с 80-х годов, и в 20-х годах нашего века завоевавшему себе всеобщее признание и в Европе, и в Америке. Задача «сравнительной истории литературы» – в первую очередь изучение литературных влияний, международного литературного обмена и общения, сравнительной истории тем, образов, приемов, литературных направлений и т.д. «Сравнительная история литературы», углубляя результаты, достигнутые исследователями одной какой-либо национальной литературы, присоединяет их к результатам изучения других литератур и из этого сложного сплетения создает некую особую область. Она не претендует на то, чтобы заменить собой истории различных национальных литератур; ее цель их дополнить и объединить; и в то же время, посредничая между ними и в известной мере над ними возвышаясь, она ведет к созданию литературы более обобщенной*.

Такова дисциплина, первыми представителями которой явились Познетт[9] в Англии (1886), Зюпфле[10] и Макс Кох[11] в Германии, Жозеф Текст[12] во Франции и которая располагала еще в начале 1939 года рядом специальных журналов, местом в университетских программах и рядом ученых, посвятивших ей себя исключительно**.

Конечная цель данной дисциплины – создание «всеобщей истории литературы», задача которой – изучение, например, таких интернациональных литературных явлений, как петраркизм, вольтерьянство, руссоизм, байронизм, толстовство и т.п., или же таких литературно-идейных течений, как гуманизм, классицизм, романтизм, сентиментализм, натурализм, символизм и т.п., или, наконец, общих форм искусства или стиля (сонет, классическая трагедия, романтическая драма, деревенский роман, искусство для искусства, прециозность и т.п.). «Основная задача всегда – распознать, отграничить, изучить сквозь различия, разделяющие литературы, общие и последовательные состояния мысли и искусства крупных национальных групп... глубже осознать важнейшие моменты интеллектуальной и нравственной жизни, выражаемые литературой»***. Изучение места «Новой Элоизы» Руссо, например, во французском романе XVIII века – это задача истории национальной литературы. Изучение влияния Ричардсона на Руссо как романиста – это дело сравнительной истории литературы. Всеобщая история литературы (littérature générale) поставит проблему более широкую: сентиментальный роман в Европе под влиянием Ричардсона и Руссо. Littérature générale оставляет на долю историков национальных литератур все, что в них есть обособленного, личного, местного, оставшегося без отклика за их границами. Она отдает компаративистам, изучающим соотношения между двумя писате-

---

**Tieghem P. von.* La littérature comparée. Paris, 1931.

**В дополнение к сказанному, см., напр.: *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний... // Известия / Академии наук СССР. Отделение общественных наук. 1936. № 2.

***Tieghem P. von.* La littérature comparée. С. 176.

лями или двумя литературами, подробности соприкосновения и подражания, вопрос об источниках, переводах, исследование распространения тех или иных произведений и роли посредников между двумя нациями. У нее иная, более широкая, задача: ее предвидел еще Ф. Брюнетьер, в 1900 году писавший: «необходимо подчинить истории отдельных литератур всеобщей истории европейской литературы...» Книжка Ван Тигема заканчивается патетическим панегириком этой грядущей науке — «интернациональной истории литературы». Она должна явиться могучим проводником идеи сближения народов «не путем невозможного и нежелательного разрушения национальных характеров, которые составляют их (народов) сущность и жизнь, но путем разумения этих самых характеров и симпатии, просвещенной относительно того, что каждый писатель, в свою очередь и со своей стороны, внес по части чувств, мыслей, их словесного выражения в общее достояние мыслящего человечества» (с. 211). Она даст возможность познавать человечество глубже, установить его подлинное единство. «Великие литературы дополнят друг друга. Чтобы установить образ человека, необходимо, чтобы они обменивались друг с другом тем, чего им не хватает» (Dick Coster). «Параллельное исследование писаний одной и той же эпохи на разных языках — это урок психологии: он учит узнавать неведомые уголки человечества так же, как раскрывает новые стороны искусства... И немалым достоинством истории литературы, так понимаемой, будет то, что она поможет нам лучше узнать самих себя, возвеличить и обогатить наше понятие о человеческой душе» (с. 213).

Мы не раз слышали подобные слова не от одного представителя буржуазного гуманизма, как раз сейчас подвергающегося окончательному испытанию и очевидному краху, от которого не спасет его никакая история литературы... Но дело не в этом: проектируемая Ван Тигемом и другими компаративистами «всеобщая история литературы» не будет ли, в конечном счете, все же простой сводкой итогов частных исследований, сводкой, перед которой сейчас же встанет опасность схематизации и которая все же, показав факты в известном единстве, останется бессильною объяснить их? Нам, конечно, необходимо не это; идея синтеза для нас неразрывна с идеей закономерности, раскрыть которую в области общественных наук буржуазия не в состоянии.

«Littérature générale» Ван Тигема много общего имеет с незавершенным замыслом одного из крупнейших русских ученых дооктябрьской эпохи — с исторической поэтикой А.Н. Веселовского.

Искание синтеза — основное стремление всей научной деятельности этого гиганта русской науки. Сам на себя он смотрел лишь как на зачинателя дела, завершить которое предстоит далекому будущему. Поэтика будущего, по его словам, «научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все

мы участвуем в этом процессе и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в образах, которые мы называем поэтическими...»*

Эти вдохновенные слова, сказанные в статье 1899 года, сейчас уже не могут удовлетворить. Для нас устарел уже самый язык: нам невнятно выражение «общественные идеалы», поскольку мы знаем, что в каждом данном классовом обществе имеется несколько идеалов, друг друга исключающих; неопределенно звучит и «сочетание форм поэзии с закономерно изменяющимися общественными идеалами» и т.д.

Однако дело не в том, конечно, чтобы заменить фразеологию позитивиста-шестидесятника марксистской фразеологией. Расхождение исканий Веселовского с нашими исканиями более глубоко. Как известно, в своем устремлении к исторической поэтике Веселовский испробовал несколько направлений. Он брал за исходный пункт своего пути поэтические виды и роды в их выделении из первоначального синкретизма и дальнейшей истории. Он пробовал строить систему поэтики, исходя из проблемы генезиса и истории сюжетов. Наконец, он пытался начать с формул поэтического языка. И нельзя было бы сказать, что все эти попытки остались тщетны. Нащупывались и устанавливались некоторые частные закономерности; но законы оставались невыясненными, из системы поэтики выпадал момент творческой индивидуальности. Изучение литературы открыло Веселовскому момент повторяемости явлений. Но из этого наблюдения он готов был сделать ошибочный вывод — об историей завещанных образах, за границы которых поэзия не может выйти, «обязательно» в них вращаясь, создавая лишь новые комбинации старого, наполняя лишь эти формы новым пониманием жизни, «которое и составляет ее прогресс перед прошлым». Ясно, что этим снижается познавательное значение литературы: это механицизм, результат несостоятельных аналогий с естествознанием**. Так, Веселовскому, опередившему не мечтой только, а делом «littérature générale» западноевропейских компаративистов XX века, не удалось создать подлинный синтез и построить грандиозное здание «исторической поэтики» — синтетической истории мировой литературы.

Нужно ли напомнить о других неудачных опытах, относящихся уже к советской эпохе и пытавшихся пройти под флагом марксизма? Вплоть до 1930, примерно, года время от времени у нас появлялись книги, носившие громкие заглавия или подзаголовки: «социология искусства», «синтетическая история искусства» и т.п. Ставилась в них обыкновенно еще более заманчивая цель: установить законы не литературного развития только, а законы искусства вообще. Книги эти, вызывавшие полемику в свое время, сейчас у нас вовсе сошли со сцены. Построенные на

**Веселовский А.Н.* Собр. соч. Спб., 1913. Т. 1. С. 391–392. (Статья «История или теория романа». – *Сост.*)

***См.: *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Известия / Академии наук СССР. Отделение общественных наук. 1938. № 4. (И как вступительная статья к изданию: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. – *Сост.*)

вульгарном (порой весьма примитивном) социологизме, они так дискредитировали самую идею синтеза, что в последние годы вопрос о нем даже не ставился в нашей науке.

А между тем, кому же и ставить его, как не нам, располагающим для его разрешения таким могучим орудием, как метод материалистической диалектики, как учение Маркса—Энгельса—Ленина, проверенное и оправданное живой действительностью — революционной практикой страны победившего социализма?

Но для того, чтобы его ставить — не применительно ко всей истории искусств, а лишь к одному литературоведению, — нужно, конечно, условиться в определении понятия «литература».

III

Определение нужно нам сейчас лишь как исходный пункт дальнейшего рассуждения. Воспользуемся поэтому готовыми формулами, циркулирующими в нашем обиходе. В основу нашей теории искусства мы кладем знаменитую ленинскую теорию отражения. Недостаточно, однако, сказать, что литература есть «особая словесно-образная форма общественного сознания и познания действительности» («Литературная энциклопедия») или что «литература — средство классового образного познания и классового воздействия на действительность» (формула учебников по теории литературы). Ясность будет достигнута только тогда, когда мы определим, что такое «словесно-образная форма познания», а прежде всего, что такое самый объект познания — «действительность».

«Познание действительности» искусством есть то, что Чернышевский в своем гениальном наброске материалистической эстетики называл «эстетическим отношением искусства к действительности». Чернышевский многое интуитивно предвидел, но многого, естественно, еще не мог разъяснить из того, что разъяснила нам только марксистско-ленинская теория познания. Литература — всегда процесс, непрерывно меняющийся: она всегда в истории, и когда мы мыслим об этой истории, нам необходимо помнить замечательное место «Немецкой идеологии», посвященной критике Л. Фейербаха. Речь идет об изменениях познаваемой действительности в зависимости от общественного строя и экономики.

«...Окружающий его [человека] чувственный мир вовсе не есть некая, непосредственно от века данная, всегда равная себе вещь, а что он есть продукт промышленности и общественного состояния, притом в том смысле, что это — исторический продукт, результат деятельности целого ряда поколений, каждое из которых стояло на плечах предшествующего, продолжало развивать его промышленность и его способ общения и видоизменяло в соответствии с изменившимися потребностями его социальный строй. Даже предметы простейшей «чувственной достоверности» даны ему только благодаря общественному развитию, благодаря промышленности и торговым сношениям. Вишнёвое дерево, подобно почти всем плодовым деревьям, появилось, как известно, в нашем поясе

лишь несколько веков тому назад благодаря *торговле,* и, таким образом, оно дано «чувственной достоверности» Фейербаха только *благодаря* этому действию определённого общества в определённое время»*.

Качество и характер познания действительности, таким образом, неодинаковы в разное время, в разных, непрерывно меняющихся условиях. Познание идет, обогащаясь и прогрессируя: каждый новый ряд поколений стоит «на плечах предшествующего», видоизменяя в соответствии с меняющимися потребностями и качество своего познания, и его содержание, и его форму.

Приведенная цитата как будто не имеет никакого отношения ни к искусству, ни к литературе. Но история искусства и история литературы неотделимы от истории культуры, от общей истории: то, что сказано здесь о постепенности овладения «чувственной достоверностью» окружающего материального мира, важно для вопроса о том, как протекает процесс познания этого мира вообще, а следовательно, и для вопроса о том, как проходит процесс «словесно-образного познания», которое повинуется тем же общим законам. В центре внимания у Маркса и Энгельса во всей их критике Фейербаха стоят «определённые индивиды»**, развивающие свое материальное производство и материальное общение, изменяющие вместе с данной действительностью также свое мышление и продукты своего мышления. Этого реального человека Маркс и Энгельс противопоставляют абстрагированному человеку, человечеству Фейербаха. Изучая культуру, изучая искусство и литературу в ее истории, мы и должны исходить не от «общественного сознания» (Веселовский), не от видов, жанров, сюжетов, языка, а от осуществляющих в искусстве и литературе образное свое познание реальных людей, «определенных индивидов».

Познание развивается, прогрессируя; но прогресс этот не безостановочен и не непрерывен. Идея непрерывности прогресса — «беспрерывного совершенствования человеческого рода» — это идея буржуазных просветителей XVIII века, которую во всей полноте развивал в своем известном трактате Кондорсе, которую попробовала приложить к истории литературы мадам де Сталь[13]. Прогресс и регресс тесно связаны друг с другом в истории классового общества так же, как в истории искусства этого общества и в его истории литературы. Помимо того, познание само по себе всегда приблизительно. «Мы не можем, — писал В.И. Ленин, — представить, выразить, смерить, изобразить движения, не прервав непрерывного, не упростив, угрубив, не разделив, не омертвив живого. Изображение движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление, — и не только мыслью, но и ощущением, и не только движения, но и всякого понятия»***. «Познание... не есть... прямая линия, а кривая... бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали»****.

**Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 42.
**Там же. С. 24.
***Ленин В.И.* Соч. Т. 29. С. 233.
****Там же. С. 322.

Мышление приближается к объекту вечным, бесконечным приближением, с постоянным возникновением противоречий, с разрешением их и возникновением новых противоречий.

Вот нащупать обусловленный реальными причинами ход этой кривой линии, «спирали» в искусстве — не значит ли уразуметь эстетические отношения искусства к действительности в их истории? Другой истории — имманентной — у искусства нет и не может быть, как не может быть у морали, религии, метафизики и прочих видов идеологии и соответствующих им форм сознания*. Нет надобности выискивать, как это делали «социологи», некие своеобразные «проблемы», доминанты того или иного периода художественного развития, отвлекая их от целостного процесса познания и абстрагируя их. Эти проблемы ясны, и в искусстве они те же, что и во всех других видах идеологии. Искусство также познает, во-первых, предметы «простейшей чувственной достоверности», постигаемой пятью внешними чувствами, во-вторых, явления нашего сознания в плане индивидуальном и в плане социальном (наши чувства, интеллект, воля, воображение, память и т.д.); на основании добытых данных оно поднимается затем до некоторого широкого познавательного обобщения, однако имеет свои корни все там же, в условиях деятельности «определенных индивидов», развивающих свое материальное производство и материальное общение.

История искусства и, в частности, история литературы есть, таким образом, история постепенного, приблизительного, движущегося по кривой линии, никогда не адекватного жизни, но всегда стремящегося к этой адекватности, знающего победы, но знающего и отступления — познания действительности, круг которой в каждую данную эпоху изменчив и различен. В конечном счете это познание, это завоевание действительности искусством все же крепнет и ширится у каждого вновь выходящего на историческую арену класса. Художественный кругозор восходящей буржуазии был шире, чем художественный кругозор феодализма в момент его восхождения; класс, ставший «могильщиком буржуазии», познает в своем искусстве такие стороны действительности, которые для буржуазии были еще закрыты. Определить содержание познания, выяснить метод этого познания — вот основная задача литературоведа.

Многообразная, даже в своих элементарных явлениях, действительность в каждый новый период истории человечества показывается какими-нибудь новыми сторонами своими. Эти-то стороны и становятся «проблемами» искусства; их не приходится предполагать, они даны, они заданы — в классовом обществе характером классовой борьбы, в обществе бесклассовом — характером борьбы человека с природой. Ясно, что классовая структура общества ставит всюду границы возможностям познания, сужает круг его объектов, ограничивает и круг способов вос-

---

*См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 24. 25.

произведения; приобретенное на одном этапе истории классового общества частично растеривается на другом, но основная тенденция к прогрессу неизменна: классы гибнут, человечество идет вперед и идет победоносно.

Литература, как мы знаем, в смысле возможностей выражения и сообщения занимает особое место в семье искусств. Ее орудие — язык — «непосредственная действительность мысли»*, «практическое... действительное сознание»**, по словам Маркса, и ни в каком ином искусстве акт познания не может осуществиться столь разносторонне, не может быть столь активен, как именно в литературе. Словесный образ богаче образа живописного, образа музыкального, хоть последние и превосходят его непосредственностью своего воздействия.

Перед нами открываются заманчивые перспективы исследования. Его предварительная стадия — определение и классификация предметов словесно-образного познания в творчестве отдельного ли писателя. в творчестве ли литературной группы, течения. Первая ступень — предметы простейшей «чувственной» достоверности: мир природы, мир вещей — орудий и результатов производства, весь органический мир, окружающий и включающий в себя человека. Вторая ступень — объекты так называемого внутреннего мира, заключенного в самом человеке: характер, психология, мотивы поступков, отношения между людьми, социальные отношения и т.д. Установить, так сказать, инвентарь эстетического познания не так просто, как зто может показаться с первого взгляда; история литературы подобна истории географических открытий, но именно только «подобна»: объективное здесь находится в единстве с субъективным, познаваемое с познающим, и требуется большой такт от исследователя, чтобы, констатируя объекты эстетического познания, он не превратил своей работы в каталог тем и мотивов, как это нередко бывало.

Историками искусства, и в частности литературоведами, в данной области уже проделана большая подготовительная работа. Существует на разных языках немало монографий, например о чувстве природы в искусстве и в поэзии, о чувстве природы у отдельных писателей, о поэтике элементов природы в тот или иной момент литературного развития. Есть как будто установленные факты, прочные убеждения, например, хотя бы касательно роли Руссо, Шатобриана, Байрона в деле эстетического открытия горного пейзажа, морского пейзажа. Но все имеющиеся тут утверждения, конечно, нуждаются в проверке, не говоря уже о том, что большинство подобных работ занималось лишь регистрацией фактов, осмысляя их внешне или вовсе воздерживаясь от осмысления, и даже «социологические» попытки здесь были редкостью. Марксисту-литературоведу надлежит со своей точки зрения пересмотреть всю

**Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 448.
***Там же. С. 29.

эту литературу по истории словесно-образного познания природы, живой и «мертвой», по изучению проблемы характеров, психологической проблематики и т.п.

Изучая объекты словесно-образного познания, мы, одновременно с этим, изучаем и познающего субъекта — творческую личность поэта. Короткий, к счастью, период вульгарно-социологического упразднения личности на том, якобы, основании, что всякое индивидуальное сознание есть сознание класса, миновал безвозвратно. Александр Веселовский некогда считал возможным снять вопрос о процессе личного творчества, потому что «мы никогда не узнаем тайну единения автора с его героями, заставившую, например, Тургенева плакать над последними страницами своих «Отцов и детей».

Процесс личного творчества «покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет» (Шпильгаген); но «мы можем ближе определить его границы, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы гениальный почин»*. Нам этого, однако, мало. Изучая личное творчество, мы и здесь станем начинать с определения размеров и содержания данного личного эстетического познания. В своем творчестве поэт познает свой личный микрокосм: поэтическое познание есть прежде всего самопознание. Это один круг; другим очерчивается весь окружающий поэта, ближайший к нему мир — его среда, его время, сверстники, современники. Но и «малый» и «средний» мир — это пути, ведущие к познанию мира большого, лежащего за пределами чувственной достоверности, макрокосма, чьи элементы на языке разных эпох и разных классов носят различные названия — «бог», «человечество», «вселенная» и т.п. Изучая вот эти три круга познания, определяя их характер, мы приблизимся к пониманию «тайны единения автора с его героями», «тайны» процесса личного творчества. Важно установить и то, что познал в каждой из трех областей поэт и чего он по разным причинам, по классовой и временной ограниченности, не мог знать. Известно, например, что для античной поэзии, столь внимательно изучавшей человека, детский мир был закрыт, и после младенца Астианакса, так трогательно испугавшегося вида своего «шлемоблещущего отца», мы почти не встретим в античной поэзии детей — разве только в виде немых кукол, представших в трагедии пришедшей к пределам отчаяния матери — Медее. И затем дети исчезают не только в античной поэзии, но и в искусстве новых европейских народов, и самый факт вторжения в это искусство «божественного младенца» Христа не облегчает возможности появления в нем простых детей человеческих. Детский мир открывается медленно, начиная с XVIII века, представителями буржуазного реализма: в литературе, как известно, детские образы становятся привычными лишь после Гюго, Жорж Санд, Диккенса и других романистов и поэтов XIX века.

**Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 22.

Детский мир -- это только одно из многочисленных и разнообразных эстетических открытий, сделанных человеческим искусством на пути прогрессивного развития. Поучительно было бы, например, сопоставление еще молодого и не до конца проявившего себя искусства нашей страны с искусством буржуазного общества: несмотря на то, что многие наши писатели еще в будущем, круг их познания шире, чем круг познания крупнейших реалистов прошлого; это многое им дает, но, конечно, ко многому и обязывает.

В плане литературоведческого синтеза не существует отдельных вопросов «что?» и «как?», немыслимо раздельное изучение формы и содержания, «формальный» анализ, обособленный от анализа содержания. Форма произведения просто необъяснима вне мысли о содержании. Изучение литературной специфики, очевидно, в нашей поэтике должно пойти по новым путям, не отбрасывая, конечно, наследства, полученного от поэтики предшествующих эпох, но и не ставя себе в обязанность продолжение старых традиций даже тогда, когда они сами себя уже дискредитировали. Определяя объекты словесно-образного познания, мы параллельно должны себе уяснить, во-первых, характер отношения познающего к познаваемой действительности, наличествующую у него общую концепцию действительности и ее специфический оттенок; во-вторых, понимание связи познаваемых явлений и связи процессов, в них протекающих; в-третьих, метод передачи эстетически познанной действительности в данном произведении, метод эстетической реализации полученного анализа и, в-четвертых, специфику способа познания в данном искусстве -- искусстве изобразительного и выразительного слова.

Недостаток места обязывает к предельной сжатости в изложении сложной проблематики указанных тем. Искусство есть активное познание, и, как таковое, оно неизбежно проникнуто чувством, принимает тот или иной эмоциональный колорит. Эстетическая концепция действительности приобретает различные модификации: отношение к действительности становится то патетически возвышенным, то трагическим, комическим, юмористическим, сентиментальным и т.д. Для Достоевского, например, характерна трагически окрашенная концепция действительности, для Толстого – морализирующая, точнее – эпически-морализирующая. Эпос, лирика, драма – не есть ли в конечном счете особые формы отношения к миру, категории эстетических концепций познаваемого художником бытия? В нашей поэтике до сих пор держится формальное, по существу, определение видов, понятное и естественное у Аристотеля, но не оправданное дальнейшим ходом развития поэзии. Теоретикам XIX–XX веков приходилось тратить немало изобретательности на установление переходных ступеней от одного вида к другому и согласиться на признание факта существования произведений лиро-эпических, произведений эпико-драматических и т.д. Практика буржуазной литературы XIX–XX веков состояла из постоянных нарушений существовавшей в учебниках нормы, из перманентных расхождений с теорией. Существование «родов» взято было, наконец, под сомнение, но тем

не менее они продолжали и продолжают существовать, по крайней мере в теоретической литературе. Но не правильнее ли было бы переместить их существование в иной план, говорить не об эпосе как роде поэзии с такими-то, присущими только ему, формальными признаками, а об эпическом, лирическом, драматическом отношении данного поэта или данного произведения к познаваемому в данный момент миру? Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстракциями. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно, особенно в связи с накоплением знаний по истории внеевропейских литератур, виды становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?

То же самое нужно сказать и относительно усердно изучаемой нашими критиками и литературоведами «композиции». Данный термин не имеет за собой такого авторитета, как Аристотель. В область поэтики он вошел не ранее XIX века, а в обиходе русского литературоведения стал усиленно склоняться лишь с XX века. Его перенесли, как известно, в литературную теорию из теории музыки; в пору широкого увлечения терминологией многим наивно казалось, что стоит только заговорить о композиции, структуре, архитектонике, как поэтика станет окончательно «настоящей» наукой. Разнообразные по своему словесному составу определения композиции сводятся, в конце концов, к очень простой вещи: композицией предлагают называть отображение связей жизненного процесса, как он понимается автором, в художественном произведении. В таком случае едва ли возможно считать композицию художественным приемом или способом: это отнюдь не техническое понятие, а понятие, связанное все с тем же процессом познания и осознания действительности. Поэтому малозначительны наблюдения в области внешней композиции, строения произведения, которыми у нас часто занимались и занимаются. В частности, особенно часто интересовала литературоведов композиция лирических произведений. Поскольку лирика не есть что-нибудь единое (очевидна резкая грань между лирикой музыкально-напевною и ораторско-декламационного типа), постольку различны и их «композиции»; но законы композиции «чистой лирики» не могут быть не чем иным, как законами, которые управляют нашими чувствами и их внешними выражениями. Так и этот отдел поэтики возвращает нас к тому же исходному пункту – к живому человеку и его деятельности. И никакое значение законов лирической композиции не поможет стихотворцу.

S'il ne seut point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète –

«если он не чувствует тайного влияния свыше, если его звезда, рождаясь, не сделала его поэтом», как говорил отец рационалистической поэзии Буало.

Понимание связей жизненного процесса внесет систему в мир познанной поэтом под углом зрения определенной эстетическо-эмоциональ-

ной концепции действительности; оно же – часть общего разумения действительности, которым определится и метод отображения и передачи познанного в самом художественном произведении. Эти методы, как мы знаем, бывают различны, и не место все их здесь исчислять. Слабость искусства, как и всякого выражения акта познания, в том, что, передавая идею, полученную от действительности, оно не может не прервать непрерывного, не упростить, не угрубить, не разделить, не омертвить живого, по выше цитированным словам В.И. Ленина; но сила его в том, что, тем не менее, оно все же передает это живое и по временам с успехом борется с непреодолимыми до конца препятствиями. Поэзия всех времен в принципе стремится создать образы, точно соответствующие общим представлениям данной среды или, по крайней мере, значительной ее части. Мир поэтических образов неразрывно связан с реальным миром и должен подчиниться его законам для того, чтобы быть художественно убедительным. «Даже туманные образования в мозгу людей, – говорит Маркс, – и те являются необходимыми продуктами, своего рода испарениями их материального жизненного процесса, который может быть установлен эмпирически и который связан с материальными предпосылками»*. Самая необузданная фантазия может создать лишь пермутацию (изменение) действительности – метод, распространенный в искусстве наряду с методом прямой реалистической передачи, соответствующей «общим представлениям», и методом рационалистического абстрагирования, когда передается не конкретный мир, а его идея, его схема (французский классицизм XVII в. в его идеальном, теоретическом осмыслении) или методом, передающим не объект, а переживания этого объекта, вызванный им и могущий принимать иные образы взрыв змоций. Это – метод максимально возможного отдаления от действительности, сказавшегося, например, в недолговечном немецком экспрессионизме и родственных ему течениях более ранней поры.

Круг методов этим не исчерпан, но указанные четыре типа наиболее часты. И как бы ни менялся характер и тип «эстетического» познания, в своем существе оно всегда активно; активно по своему значению для познающего и по своему действию на воспринимающего. Поэзия всегда утверждает или отрицает, убеждает, опровергает, учит, хотя бы даже поэт и декларировал свой совершенный отказ от роли учителя. Процесс словесно-образного познания, начавшись в поэте, продолжается читателем. Типы процесса у писателя и читателя, разумеется, совершенно различны, но суть одна: эта суть – познание, осмысление действительности средствами образного слова.

Изучение образного слова может быть предметом особой дисциплины, стилистики, но оно входит и в задачу литературоведа, опять-таки не как особая, дополнительная глава литературоведческого исследования,

---

**Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 25.

а как сопутствующий все его предыдущие этапы момент. Дело, конечно, не в том, чтобы, выбрав из поэтической речи примеры эпитетов, метафор, сравнений, на основании этого, вырванного из контекстов и тем обескровленного материала делать какие бы то ни было заключения оценочного, психологического и социологического порядка (у нас бывали, к сожалению, случаи, когда со всей вульгарно-социологической примитивностью «классовую принадлежность» писателя «вскрывали» на основании неполного подбора его эпитетов и произвольного истолкования их). Нет, задача заключается опять-таки в том, чтобы определить, какие явления действительности при помощи данной системы ассоциаций может поэт передать и какие остаются ему недоступны. Язык поэзии не есть, конечно, «язык богов» и не есть также резко обособленный от обычной речи, имеющей коммуникативную функцию, остраняющий, «затрудненный» язык, — как утверждали формалисты; поэт пользуется словами обиходного языка, редко его дополняя, не разрывая с обычным смысловым значением слова, но уже в силу своеобразия творческой личности придавая обиходным словам и словосочетаниям не совсем обычный оттенок. В известной мере ведь ту же работу проделывает с языком и каждый говорящий. Но если в обычной речи мы довольствуемся приблизительным значением слова и на нем можем сойтись, торопясь к постижению целого, речь художественная не довольствуется этой условностью. Вот почему приобретает особое значение изучение поэтического словаря, который надобно освоить именно с точки зрения новых оттенков смысла, привнесенных в обиходное слово. Так, например, слово «бог» в словарях Державина, Пушкина, Лермонтова, Шевченко звучит одинаково, относится одинаково к сфере отвлеченных понятий, но имеет весьма неодинаковые значения. Мало того, у одного поэта, на разных ступенях его развития, в разных стихотворениях это слово может иметь различные смысловые содержания. Постичь эти содержания необходимо: через них нам открывается путь к пониманию всего целого — всей системы «словесно-образного познания» у данного поэта или у целой представляемой им группы.

В процессе исторического развития литературы функция слова также, как известно, неоднократно менялась, изменяемая общим характером познания в каждый данный момент. В словесных произведениях древнейшей поры, в примитивной поэзии, слово ценится как средство меткого обозначения; в системе классической поэзии XVII века слово всячески хотят освободить от конкретного содержания, сделать прямым проводником идеи, превратить в точное выражение понятия; в позднейшей поэзии в слове ценится именно это конкретное содержание: слова имеют тенденцию превратиться в краски или стать музыкальным созвучием; на каждой стадии роль слова меняется, определяемая происходящими сменами в характере и качестве всего эстетического познания.

Таков в общем план — правильнее сказать, эскиз плана — работы, представляющейся нам и существенно необходимой и очередной. Нам пора в нашем искании синтеза перестроить поэтику, выродившуюся

у литературоведов эпохи буржуазного распада в эклектический набор сведений из разных областей литературоведения, либо в погоню за терминами, в совершенно схоластические споры о том, что есть фабула и что сюжет, каково отношение метода к мировоззрению и мировоззрения к методу и т.п. У нас есть надежный водитель – марксистско-ленинская философия, до сих пор игравшая в теории литературы роль введения или заключения, но не пронизавшая еще теории литературы насквозь. Быть может, в процессе создания новой поэтики от ряда привычных формул, от «освященных» давней традицией терминов придется отказаться. Мы уже отказались от дешевой «социологии»; пора кончить и с пережитками схоластики. Вместо всего этого литературоведение сосредоточится на изучении работы познающей человеческой мысли, познаваемой действительности, современной и ушедшей, но все еще живой в произведении данного писателя, наконец, на изучении живых и действующих людей, какими являются писатели и читатели.

НАУКА И СХОЛАСТИКА

Велики и разнообразны достижения советского литературоведения за первые 25 лет Советской власти. Они еще недостаточно оценены, о них у нас мало говорят и пишут. Громадную работу проделала теоретическая мысль, в спорах, дискуссиях, полемических стычках расчищавшая дорогу подлинно научному методу, преодолевая и опасности вульгарного социологизма, и соблазны мнимо точного «формального метода». В новом свете предстала перед нами и история художественного слова в Древней Руси, и история русской литературы XVIII века, и творчество крупнейших писателей XIX века – Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Щедрина, Л.Н. Толстого и других. Наши образцовые издания классиков оставили далеко позади даже издания таких крупных текстологов прошлого, как Тихонравов, Майков, Якушкин. Юбилейные даты переносили результаты научного исследования на столбцы распространенных газет, и массовый читатель стал углубляться в изучение Пушкина или Лермонтова, заинтересовался «Словом о полку Игореве», древними эпосами других народов Советского Союза. Подъем народного самосознания в годы Великой Отечественной войны поставил перед нами с особой остротой вопрос о мировой ценности и мировой роли русской литературы, заставил под новым критическим углом зрения начать пересмотр нашего великого художественного наследства...

Все это бесспорно, и все это не позволяет ни успокаиваться, ни думать, что на фронте литературоведения все обстоит совершенно благополучно. Есть достижения, но имеются и недочеты. Нужно говорить и о них из уважения к достижениям, из желания сделать последние еще выше, еще общедоступнее. Кроме науки исследовательских институтов, существует вузовская учебная практика. К сожалению, между той и другой нет совершенной спаянности. Кроме исследовательских работ, есть вузовские учебники, программы, лекции. Есть великая задача воспитания молодых литературоведческих кадров. И вот здесь-то дело обстоит не совсем благополучно.

Если в двадцатых годах у нас методология и теория литературы оттесняла на второй, а то и на третий план факты, и студент, оканчивая вуз, уносил с собой не понятия о писателях, а только «социологические» ярлычки (представитель капитализирующегося дворянства, идеолог ущемленный мелкой буржуазии и т.п.), то сейчас, когда ярлычки убраны из программ и учебников, сплошь да рядом снят с очереди и вопрос о понимании историко-литературного процесса. История литературы превращается нередко и на лекциях, и даже в кандидатских диссертациях в

элементарное пособие к объяснительному чтению отдельных великих писателей. Так называемый «анализ» литературного явления стал слагаться из следующих четырех моментов:

1) «обзор тематики», то есть, по существу, пересказ «содержания», то есть сюжета; 2) «анализ образов», то есть просто характеристики действующих лиц, иначе говоря, вновь пересказ некоторых элементов содержания; 3) характеристика «идейной стороны», часто превращаемая в извлечение уроков элементарной общественной морали из прочитанного и пересказанного; и в заключение – 4) ряд суждений субъективно-оценочного характера насчет «мастерства» или даже «формальной стороны» (как будто у художественного произведения есть особая «формальная» сторона!), суждений, принимающих обычно форму похвальных или поощрительных замечаний о «типичности образов», «глубине характеров», «ясности» или «выразительности» языка и т.п. Фразеология этой «эстетической критики» не очень разнообразна. Штампы утомительно повторяются. Вот несколько выписок из учебника «История русской литературы XIX века» А.Г. Цейтлина, сделанных без «исчерпывающей полноты».

В «Евгении Онегине» Пушкина – бытовые картины, разработанные с подлинной фламандской *сочностью*. Эпосу Пушкина присуща психологическая глубина характеров, широта и *сочность* бытописи. Кольцов рисует быт деревни с подлинно фламандской *сочностью*. У Гоголя – *сочность* бытовых описаний. Лучшими сторонами творческого метода Гончарова являются *сочность* и верность его бытовых описаний. У Тургенева – «акварельная живопись» – и этим его искусство отличается от *сочных* картин маслом Гончарова и Льва Толстого.

Я сделал эти выписки из одной книги, но, к сожалению, это не особенности одной этой книги, это устанавливающаяся дурная традиция. У одного «сочность», у другого красочность, музыкальность, рельефность, колоритность. Неужели борьба с формализмом, превратившим «огненный пророческий глагол» в сумму звуковых повторов, фигур и приемов, велась для того, чтобы прийти вот к такому «эстетическому» пустословию?

Преподаватели и студенты, а часто и составители учебников, не чувствуют специфики литературного искусства, остаются перед нею беспомощными. Почему? Потому что литература не осознается ими как особый тип художественного мышления. Чуть занявшись поэтом, они торопятся перевести его с языка поэзии на язык своей собственной прозы. И только тогда, когда этот перевод сделан, когда произведение лишилось того, что, собственно, и являлось его ценностью, начинается у них так называемый анализ. Критик такого рода не замечает, что анализирует он вовсе не поэта, а свою, подчас очень слабую, копию с замечательного оригинала. Но затем, сравнив эту копию с подлинником и почувствовав некоторое смятение совести, он успокаивает ее комплиментами по адресу великого писателя, в которых тот не нуждается и которые на учащихся могут действовать только пагубным образом.

Наука тут ни при чем, но много ли, спросим прямо, науки в наших программах, учебниках, учебном процессе? О, конечно, у нас есть замеча-

тельные преподаватели, прекрасные книги для чтения по истории русской литературы (не учебники: учебником я затрудняюсь назвать библиотечку, в целом обнимающую 2082, а в недалеком будущем 3000 страниц!). Но они пока что — отнюдь не типичное явление в вузовской практике. Главное, чего нет в наших курсах истории русской литературы, особенно литературы XIX века, — это истории. И программы, и лекции представляют, по существу, собрание портретов и характеристик замечательных русских писателей, портретов, плохо связанных друг с другом вступительными очерками «эпох» или течений. Привязанность к портретности столь велика, что Тургенев, Гончаров, Островский в цитированном выше учебнике стали писателями первой половины XIX века, хотя деятельность их прекратилась в 80—90-х годах. Поэтому о «Нови» приходится говорить задолго до того, как пойдет речь о революционном народничестве, об «Обрыве» и Марке Волохове — до того, как будет дана характеристика общественных течений 60-х годов! Поэтому Достоевский, например, может не быть упомянут в обзоре «натуральной школы» 40-х годов, хотя бы Белинский и увидел в «Бедных людях» лучшее воплощение своих ожиданий от молодого поколения русских писателей 40-х годов. Делается это из боязни нарушить цельность портрета. А цельность будто бы требует, чтобы о писателе было сказано непременно однажды все сразу, потому что студент, будто бы, не сможет связать воедино сказанное в разных отделах курса. Но, право, студент наш, как бы ни была парализована его активность методами нашего преподавания, все же заслуживает лучшего о себе мнения.

Литературный процесс слагается, конечно, из творчества отдельных писателей, но надобно, чтобы они не являлись в курсах *отдельными*. Важно не только то, чем писатель от других отличается: для общего обзора важнее то, чем носители процесса друг с другом роднятся, благодаря чему они связываются в группы, школы, течения.

Проблема построения историко-литературного процесса — это уже методологическая проблема, но вопросов методологии обойти нельзя, раз коснулся вопроса преподавания новой русской литературы. Методологическая сторона — подлинно ахиллесова пята нашей программы русской литературы XIX века. Вот программа, изданная в 1940 году и до сих пор являющаяся руководством в периферийных вузах. Стоит задержаться на применяемой в ней терминологии. Литературный процесс, согласно программе, слагается из деятельности: 1) группировок, 2) школ, 3) течений, 4) направлений. В нем различаются стили: 1) стиль писателя (индивидуальный), 2) стиль школы, 3) стиль общественно-политической группы (революционно-демократический стиль). Неизвестно, что такое, например, романтизм — школа, течение, направление или стиль; неизвестно это и о реализме; но кроме романтизма говорится о романтике (например, о романтике Чернышевского), кроме реализма — о «реалистичности» (например, о реалистичности лирики Пушкина, о «реалистичности отрицания» у народников, о «реалистичности описаний» у Гаршина). Из других распространенных терминов отметим лиризм

(лиризм Гоголя, лиризм Тургенева, лиризм Чернышевского, лиризм Глеба Успенского, лиризм Короленко) – очевидно, хорошее, хоть и не обязательное, качество, – и психологизм – качество не очень как будто хорошее, но зато и нечастое (он отмечен у Достоевского да еще у Гаршина).

Не стану вдаваться в другие детали, но не ясно ли из приведенных примеров, что термины употребляются без сознания ответственности за них, что и старые их значения, присвоенные им в дооктябрьском литературоведении, и устанавливавшиеся в советской науке, мало заботят составителей программы. К сожалению, часто приходится наблюдать и на аспирантских докладах, и на защитах иных диссертаций, как эта игра в термины является средством прикрытия убожества теоретической мысли. Стоит послушать иного «ученого», как сыплются с его уст – «откровения новых стилевых качеств», «художественная эманация», «емкий роман», «опосредование», «текстологический материал» (просто текст), даже «текстуарий» (!). Начинающий студент потрясен: вот он, язык настоящей науки! Бедный, он не понимает, что это пыль и мусор сыплются на его молодые мозги. Это не наука, это только одна имитация науки.

Нет, нас не удовлетворяют существующие программы истории новой русской литературы, не удовлетворяют нас и распространеннейшие учебники. Мы хотим большего, соответствующего успехам советской науки, успехам советской культуры, перешедшей рубеж первого двадцатипятилетия. И, однако, главная беда не в программах, не в учебниках, а в самом методе вузовского преподавания истории литературы.

Преподавание это, как известно, ведется сейчас главным образом лекционным методом. Изучение литературы готово превратиться в напевание профессором пластинок, помещенных в мозгу слушателя. Благополучным считается положение, при котором профессор высказал все, что мог и должен был высказать о литературе той или иной эпохи, а слушатель высказанное уловил, записал, заучил и на экзамене выложил. Лучшим преподавателем слывет тот, кто читает медленно, речитативно: «можно успеть записать все», чтобы потом не затрудняться отыскиванием фактов, анализом их, выводом из них. Процесс обучения приобретает чисто пассивный характер.

Словно забыто основное требование вузовского преподавания: не набивать головы готовыми знаниями, а учить приобретать знания; не нагнетать память учащегося, а стимулировать его мышление.

Отдельным преподавателям удается достичь многого. Студенты начитываются. Они могут сказать многое по поводу произведения: они знают, кто и как о нем высказался из авторитетов, они знают, какие «влияния» иностранной литературы в нем отразились; но они становятся часто в тупик перед задачей анализа произведения. Между тем, чему, как не этому, в первую очередь следовало бы выучить молодого литературоведа?

<..> Каждый раз, когда поднимается речь о необходимости сокращения числа лекций в пользу семинарских занятий, о сужении общих

курсов и расширении курсов специальных, об их большем разнообразии, — начинаются ссылки на недостаточную подготовку студентов по литературе, на неудовлетворительность учебы в средней школе и т.д. Но почему в других областях нашей работы мы не ориентируемся на отстающих? Почему здесь никак не можем мы вырваться из порочного круга? Почему, стремясь исправить недочеты средней школы, мы снижаем качество вузовского преподавания; снизив, выпускаем преподавателей-словесников невысокого качества. Те́ идут в школу и... и сказочка начинается сначала.

Задача идейно-политического воспитания лежит на всех работающих по подготовке молодых литературоведческих кадров.

Решительный пересмотр учебных планов и программ по истории русской литературы (а то же можно было бы сказать и об историях западных литератур) стал задачей момента. Повысив качество вузовского преподавания литературы, мы повысим и качество нашей критики, мы поможем и нашей художественной литературе подняться на еще бо́льшую высоту, мы дадим и нашему литературоведению новые, хорошо вооруженные кадры работников.

КОММЕНТАРИЙ

При составлении Комментария использованы следующие издания: *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. Н.К. Гудзия; Сост., примеч. и указ. имен А.А. Гозенпуда. М., 1964; *Білецький О.І.* Зібрання праць: У 5 т. / Под ред. Н.К. Гудзия и др. Київ, 1965–1966.

В мастерской художника слова

Первая публикация: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923. Т. 8. С. 87–277. В том же году был издан отдельный оттиск работы. Переиздания: *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964; *Білецький О.І.* Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1965–1966. Т. 3.

В основу легли лекции, прочитанные А.И. Белецким в Харьковском «Вольном факультете искусств» в 1919–1921 гг., а также беседы в кружках и студиях.

Работа «В мастерской художника слова» представляет собой целостное и в известном смысле законченное изложение системы теоретических взглядов А.И. Белецкого. В первой главе, носящей характер теоретического введения, ученый излагает свое понимание природы художественного творчества, рассматривает при этом различные эстетические теории в их исторической динамике, активно полемизирует с современными ему концепциями творческого процесса. Последующие главы работы построены по единому принципу: они описывают историческую динамику различных сторон художественного целого – принципов характерологии, сюжетосложения, изображения предметного мира и т.д. Книга А.И. Белецкого охватывает развитие европейской, русской, отчасти – украинской и восточных литератур начиная от античности и кончая рубежом XIX–XX вв. Благодаря обширным познаниям в различных областях литературоведения Белецкому удалось создать один из первых образцов «исторической поэтики». Будучи, несомненно, новаторским для своего времени, труд А.И. Белецкого остается и сейчас уникальным, особенно в области исследования форм литературной изобразительности.

Работа «В мастерской художника слова» печатается по тексту первой публикации: исключена глава IV «Изображение внешности лиц», написанная не самим А.И. Белецким, а М.О. Габель; в ряде случаев сокращению подвергся иллюстративный материал, который вводился автором в значительном количестве, так как работа «вырастала» из лекционного курса и должна была, по замыслу автора, носить не академический, а достаточно популярный характер.

С. 13[1] *...со времени платоновского Сократа...* – Имеются в виду «Диалоги» древнегреческого философа Платона, в которых главным лицом является Сократ, в частности диалог «Пир».

С. 15[2] *Корш* Федор Евгеньевич (1843–1915) – русский филолог, академик, автор работ по истории древних литератур, стиховедению, орфографии, орфоэпии и др.

[3] *...искусство – чистая форма...* – Имеются в виду взгляды теоретиков «формальной школы».

[4] *«Чтоб Вечности в бессмертный храм войти...»* – Цитата из стихотворения Я.Б. Княжнина «Послание к российским питомцам свободных художеств».

[5] *...издаются то удачные, то неудачные «трактаты о стихе»...* – Имеются в виду кн.: *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. М., 1923; *Брюсов В.Я.* Наука о стихе. М., 1922; *Якубовский Б.* Наука віршування. Харьков, 1920.

С. 16[6] *...в талантливой книге...* – См.: *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Пг., 1922.

[7]*...в другой, не менее соблазнительной статье...* – См.: *Гроссман Л.П.* Ранние рассказы Тургенева: Приемы композиции «Записок охотника» // Свиток. 1922. № 2.

[8]*«Гармонии стиха божественные тайны...»* – Начало стихотворения А.Н. Майкова «Октава».

[9]*«Быть может, все в жизни лишь средство...»* – Цитата из стихотворения В.Я. Брюсова «Поэту».

С. 17[10] *Так думал когда-то Лессинг...* – См.: *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.

[11]*...уже у Гердера возникали сомнения...* – См.: *Гердер И.Г.* Критические леса // *Гердер И.Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959.

С. 20[12] *Легуве* Эрнест (1807–1894) – французский драматург и романист.

[13]*Скриб* Огюстен Эжен (1791–1861) – французский драматург, автор водевилей, комедий, исторических пьес, оперных либретто и т.д. Наиболее известная пьеса, написанная совместно Скрибом и Легуве, – историческая драма «Адриенна Лекуврёр» (1849).

С. 21[14] *Людвиг Отто* (1813–1865) – немецкий писатель, поэт, драматург.

[15]*«...мысли в голове волнуются в отваге...»* – Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Осень».

[16]*Тик Людвиг* Иоганн (1773–1853) – Немецкий романтик, представитель так называемой «иенской школы».

[17]*Гофман* Эрнест Теодор Амадей (1776–1822) – немецкий писатель, композитор, литературный и музыкальный критик, один из крупнейших представителей европейского романтизма.

[18]*...работы Д.Н. Овсянико-Куликовского, например, о Гоголе...* – См.: *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Гоголь. 2-е изд. Спб., 1907.

С. 23[19] *...следуя известному совету Гёте...* – См.: *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 73–74.

С. 24[20] *...в одной из современных работ по поэтике...* – См.: *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

[21]*«...сквозь магический кристалл»* – Цитата из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Глава восьмая. Строфа L).

[22]*...обратиться прямо к Квинтилиану...* – См.: Quintiliani Institutions oratoriae libri 12 / Ed. L. Rademacher. Lipsiae, 1959. Русский перевод сочинения Квинтилиана см.: *Квинтилиан М.Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. А. Никольского. Спб., 1834. Ч. 1–2.

[23]*Шлейермахер* Фридрих (1768–1834) – немецкий протестантский теолог и философ, близкий к кружку «иенских» романтиков.

С. 27[24] *...учение... так блестяще разрабатывавшееся А.А. Потебней...* – См.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 299–308, 340–375, 414–443.

[25]*...знаменитой статьи А.Н. Веселовского об истории эпитета...* – См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 73–92. Статья А.Н. Веселовского «Из истории эпитета» была впервые опубликована в 1895 г.

С. 28[26] *...Брюнетьер... мечтал доказать...* – См.: *Brunetier F.* L'evolution des genres dans l'histoire de la litterature. P., 1890. V. 1.

[27]*...приходится защищать даже три основных жанра от гиперкритики...* – Вероятно, имеются в виду взгляды Б. Кроче, решительно отрицавшего возможность любой классификации и типологии в литературе, в том числе и жанрово-родовой. См.: *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920. Ч. 1.

С. 30[28] *...того самого «катарсиса», о котором говорил еще Аристотель...* – См.: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 83–84. Категория «катарсиса»,

«очищения», не вполне ясно истолкованная самим Аристотелем, по-разному понималась и понимается литературоведами.

[29] *...признания Гёте в его Автобиографии...* – См.: *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 320–321.

[30] *Фрейд* Зигмунд (1856–1939) – австрийский врач-психиатр и психолог, основоположник психоанализа, оказавший большое влияние на западную культуру XX в. своим пониманием психической структуры личности. Идеи и методы психоанализа Фрейд, и особенно его последователи, переносили на изучение художественного творчества, рассматривая его прежде всего как выражение бессознательных «комплексов» эротического, криминального и т.п. характера.

[31] *Шуберт* Х. Готвилф Генрих (1780–1860) – немецкий естествоиспытатель и философ.

С. 31[32] *...признания Тургенева...* – См.: *Бродский Н.* И.С. Тургенев в воспоминаниях современников и в его письмах. М., 1924. Ч. 1.

С. 32[33] *...А. Доде, рассказавший сам о генезисе «Нумы Руместана»...* – См.: *Доде А.* Собр. соч.: В 12 т. Спб., 1895. Т. 11. С. 234–244.

[34] *Сарду* Викторьен (1831–1908) – французский драматург, автор многочисленных пьес, неглубоких по содержанию, но эффектных по драматической форме.

[35] *Смоллет* Тобанас Джордж (1721–1771) – английский писатель, романист, просветительский реалист и сатирик.

[36] *Филдинг* Генри (1707–1754) – английский писатель и драматург, просветитель, сатирик.

С. 33[37] *Гогарт* (правильнее – Хогарт) Уильям (1697–1764) – английский живописец, график, теоретик искусства.

С. 34[38] *«...«вдохновение» заключающееся... в «расположении души...»* – Неточная цитата из наброска А.С. Пушкина «О статьях Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина». У Пушкина соответствующее место звучит так: «В д о х н о в е н и е? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» – *Пушкин.* Полн. собр. соч.: [В 17 т.] М., 1949. Т. 11. С. 41.

С. 35[39] *...французского мыслителя XVII века...* – Имеется в виду: Декарт Рене (1596–1650) – французский философ, математик, физик и физиолог.

С. 37[40] *Лесаж* Ален Рене (1668–1747) – французский писатель и драматург, выражавший в своем творчестве идеи Просвещения.

[41] *Квитка-Основьяненко* Григорий Федорович (наст. фам. – Квитка) (1778–1843) – украинский писатель и драматург, начинал с произведений сатирико-дидактического характера, впоследствии представитель «натуральной школы».

С. 38[42] *Вельтман* Александр Фомич (1800–1870) – русский писатель, сыгравший значительную роль в литературном процессе 30–40-х годов. «Оригинальность стиля» Вельтмана отмечал Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года».

[43] *Арцыбашев* Михаил Петрович (1878–1927) – русский писатель, натуралист.

[44] *Вилье де Лиль-Адан* Филипп Огюст Матиас (1838–1889) – французский писатель, в произведениях которого сложно переплетались сатира, романтика, трагизм, мистицизм.

[45] *Ремизов* Алексей Михайлович (1877–1957) – русский писатель. В содержании и стилистике многих своих произведений ориентировался на русскую «допетровскую» архаику.

С. 40[46] *...Жорж Польти в специальной книге...* – См.: *Polti G.* Les 36 situations dramatique. P. 1894.

С. 41[47] *Гурмон Реми де* (1858–1915) – французский писатель, критик и литературовед, автор литературно-критических и теоретико-литературных работ «Книга масок», «Культура идей», «Проблема стиля» и др.

С. 42[48] *...Веселовский определяет мотив...* – См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 494–495.

С. 44[49] *Мариво* Пьер Карле де Шамблент де (1688–1763) – французский писатель и драматург, представитель раннего Просвещения; один из создателей психологического романа и психологической драмы.

С. 45[50] *Бернарден де Сен-Пьер* Жан Анри (1737–1814) – французский писатель, примыкавший к литературным направлениям сентиментализма и предромантизма.

[51] *«...и всюду страсти роковые...»* – Цитата из поэмы А.С. Пушкина «Цыганы».

[52] *Шатобриан* Франсуа Рене де (1768–1848) – французский писатель, один из крупнейших представителей романтизма.

[53] *Стриндберг* Август Юхан (1849–1912) – шведский писатель, драматург, публицист. Произведения Стриндберга отличаются реалистичностью, острой постановкой социальных проблем.

[54] *Баранцевич* Казимир Станиславович (1851–1927) – русский писатель, выразитель идей либерального народничества.

С. 49[55] *Гелиодор* (III или IV в. н.э.) – древнегреческий писатель, автор «Эфиопики».

Ахилл Таций (правильнее – Татий; ок. II или III в. н.э.) – древнегреческий писатель, автор романа *«Левкиппа и Клитофонт»*, который отчасти продолжает, а отчасти пародирует роман Гелиодора «Эфиопика».

С. 50[56] *Кретьен де Труа* (ок. 1130 – ок. 1191) – французский поэт, один из крупнейших представителей рыцарского романа.

[57] *...известный рассказ Толстого...* – «Чем люди живы» (1881).

С. 51[58] *Петроний* Гай (? – 66 н.э.) – римский писатель, предположительно – автор романа *«Сатирикон»*, дошедшего до нас в отдельных фрагментах.

[59] *Произведение, приписанное Петронию ... <...> совершенно неудовлетворительны.* – Через два года после выхода книги «В мастерской художника слова» появился новый полный перевод, выполненный Б.И. Ярхо; см.: *Петроний Г.* Сатирикон / Пер. и предисл. Б.И. Ярхо. М.; Л., 1924.

[60] *Скаррон* Поль (1610–1660) – французский поэт, писатель, драматург, один из создателей жанра бурлескной и травестийной поэмы.

С. 53[61] *Сю Эжен* (псевд.; наст. имя – Мари Жозеф; 1804–1857) – французский писатель, автор многочисленных романов, отличавшихся остротой проблематики и занимательностью сюжета.

[62] *Ахшарумов* Николай Дмитриевич (1819–1890) – русский писатель и литературный критик.

[63] *Вонлярлярский* Василий Александрович (1814–1853) – русский писатель, автор романов и повестей, неглубоких по содержанию, но занимательных.

[64] *Станицкий Н.* [псевд.; наст. имя – Авдотья Яковлевна Панаева (Головачёва); 1820-1893] – русская писательница; романы «Три страны света» (1848–1849) и «Мертвое озеро» (1851) написаны совместно с Н.А. Некрасовым.

[65] *Крестовский* Всеволод Владимирович (1840–1895) – русский писатель, автор бульварных «антинигилистических романов» «Панургово стадо» (1869), «Две силы» (1874) и др.

[66] *Кот-Мурлыка* (наст. имя – Николай Петрович Вагнер; 1829–1907) – русский писатель, ученый-зоолог. Автор «Сказок Кота-Мурлыки» (1872), романов, повестей, рассказов.

С. 54[67] *Келлерман* Бернхард (1879–1951) – немецкий писатель, видный представитель критического реализма. Вышедший в 1920 г. роман «9 ноября» имел антимилитаристскую направленность.

[68] *«Повесть конченная...»* – Неточная цитата эпиграфа к роману «За чайным столом» Каролины Карловны Павловой (1807–1893), русской писательницы и поэтессы.

С. 55[69] *К вопросу, затронутому здесь, я намерен еще вернуться.* – См.: *Белецкий А.И.* Несколько мыслей к учению о драматическом сюжете // Художественная мысль. 1922. № 12.

С. 57[70] *...другая Лиза, Калитина, сиживала с Лаврецким...* – Лиза Калитина и Лаврецкий – герои романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859).

С. 57–58[71] *«...какое замечается ∾ нетронутых рудниках!»* – Цитата из статьи А.И. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда» (1879).

[72]*Шпильгаген* Фридрих (1829–1911) – немецкий писатель, автор остропроблемных социальных и политических романов.

[73]*Гауптман* Герхарт (1862–1946) – немецкий писатель, драматург, глава немецкого натурализма.

[74]*Жилькен Иван* (1858–1924) – бельгийский поэт и драматург. В его поэме «Прометей» (1899) герой предстает обреченным на забвение.

[75]*Жид Андре* Поль Гийом (1869–1951) – французский писатель. В его произведении «Плохо прикованный Прометей» (1899) традиционный образ переосмысляется пародийно-иронически.

[76]*Марло* Кристофер (1564–1593) – английский поэт и драматург, современник Шекспира. Пьеса Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1588–1589; 1592) – одна из первых литературных обработок народной легенды о Фаусте.

[77]*Ленау* Николаус (псевд.; наст. имя – Николаус Франц Нимбш фон Штреленау; 1802–1850) – австрийский поэт, представитель романтизма, автор драматической поэмы «Фауст» (1836).

[78]*Гамлет Щигровского уезда* – герой одноименного рассказа И.С. Тургенева, написанного в 1848 г.

С. 63[79] *Теофраст* (наст. имя – Тиртам; ок. 372 – ок. 287 до н.э.) – древнегреческий естествоиспытатель, философ, ученик и друг Аристотеля.

[80]*...первый в своей «Поэтике»...* – См.: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 102.

[81]*Агатон* (ок. 448–397 до н.э.) – древнегреческий поэт и драматург; его пьесы дошли до нас в немногочисленных отрывках.

С. 65[82] *Лабрюйер* Жан де (1645–1696) – французский писатель-классицист.

С. 66[83] *...Дидро открыто поставил вопрос...* – см.: *Дидро Д.* Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1946. Т. 6. С. 160–162.

[84]*Данкур* (прозвище; наст. имя – Флоран Картон, г-н д'Анкур; 1661–1725) – французский драматург, последователь Мольера.

С. 67[85] *Байрон понял только один характер...* – Неточная цитата из наброска А.С. Пушкина «О трагедиях Байрона». У Пушкина соответствующее место звучит так: «В конце концов от постиг, создал и описал единый характер (именно свой)». – *Пушкин.* Полн. собр. соч. : [В 17 т.] Т. 11. С. 51.

С. 68[86] *«Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей»* – См.: *Пушкин.* Полн. собр. соч.: [В 17 т.] Т. 11 С. 145.

С. 69[87] *Ган* Елена Андреевна (урожд. Фадеева; 1814–1842) – русская писательница; ее произведения имели в свое время значительный успех у публики благодаря их прогрессивности. Творчество Гав высоко оценил В.Г. Белинский (см.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1955. Т. 5. С. 583).

С. 70[88] *Монье Анри* (1805–1877) – французский писатель и карикатурист.

С. 71[89] *...из романа ... Манна...* – Имеется в виду роман «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905).

С. 72[90] *Розанов* Василий Васильевич (1856–1919) – русский писатель, критик, философ, автор статей и книг о русской литературе.

С. 79[91] *...естественно-разговорные представления...* – Такой «жанровый» подзаголовок носит пьеса К. Пруткова «Опрометчивый турка, или: Принято ли быть внуком?» (1860).

С. 80[92] *Сен-Виктор Поль де* (1825–1881) – французский театральный и художественный критик.

[93]*Леопарди* Джакомо (1798–1837) – итальянский поэт, представитель романтизма.

[94]*Уайльд* Оскар (1854–1900) – английский писатель; в изысканно орнаментованных стихах близок французским символистам.

[95]*Шницлер* Артур (1862–1931) – австрийский писатель-импрессионист.

С. 83[96] *Горбунов* Иван Федорович (1831–1895/96) – русский писатель и актер, прославился как автор и талантливый исполнитель рассказов из народного быта.

С. 84[97] *Таков Ибсен в своих последних драмах...* – Наряду с драмой «*Росмерсгольм*» (1866) можно назвать и такие произведения норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828–1906), как «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

[98]*...родственное мы найдем в ранних драмах Метерлинка.* – Имеются в виду такие пьесы бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862–1949), как: «Слепые» (1890), «Смерть Тентажиля» (1894), «Ариадна и Синяя борода» (1896), «Сестра Беатриса» (1900) и др.

С. 85[99] *Бернарден де Сен-Пьер* Жак Анри (1737–1814) – французский писатель, автор романа «Поль и Виргиния» (1787), сатирико-философской повести «Индийская хижина» (1791) и др.

С. 86[100] *Фридрих* Каспар Давид (1774–1840) – немецкий живописец, пейзажист, представитель раннего романтизма.

[101]*Рунге* Филипп Отто (1777–1810) – немецкий живописец, график, теоретик искусства, один из основоположников романтизма в немецкой живописи.

С. 87[102] *Рембо Артюр* (1854–1891) – французский поэт. В его сборниках «Сквозь ад» (1873) и «Озарение» (изд. 1886) реалистические тенденции сочетаются с нарочитой алогичностью, «разорванностью» мысли.

[103]*Шлегель Август* Вильгельм (1767–1845) – немецкий историк литературы, критик, теоретик романтизма, поэт.

С. 89[104] *Рихтер* Иоганн Пауль Фридрих (псевд. – Жан Поль; 1763–1825) – немецкий писатель, соединивший в своем творчестве эстетические принципы просвещения и сентиментализма.

[105]*...Альфонс Доде некогда писал...* – см.: *Доде А.* Собр. соч.: [В 12 т.] Спб., 1895. Т. 11. С. 177–178.

[106]*Готье* Теофиль (1811–1872) – французский поэт и писатель, литературный критик, представитель романтизма, один из основателей «Парнаса»; теоретически обосновал принципы «искусства для искусства».

[107]*Гонкур* де, братья Эдмон (1822–1896) и Жюль (1830–1870) – французские писатели, соавторы.

[108]*Леконт де Лиль* Шарль (1818–1894) – французский поэт, глава группы «Парнас».

С. 97[109] *Идея искусства нуждается в некоторой странности...* – См.: *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 15.

С. 99[110] *Брюллов* Карл Павлович (1799–1852) – русский художник; его живопись отличалась эмоциональностью, романтикой, яркостью красок, психологизмом.

[111]*Федотов* Павел Андреевич (1815–1852) – русский живописец и график, основоположник критического реализма в русском изобразительном искусстве.

[112]*Тенирс* Давид (1610–1690) – фламандский живописец, прославившийся верным и колоритным изображением быта и нравов фламандской простонародной жизни.

[113]*...одна из русских беллетристок 40–50-х годов...* – Жукова Мария Семеновна (1804–1855) – русская писательница.

[114]*Геснер* Соломон (1730–1788) – швейцарский поэт и художник, создавал произведения в жанре сентиментальной идиллии.

С. 101[115] *...образы, взятые из книг Роденбаха...* – Это сборники бельгийского поэта и писателя, представителя декадентства Жоржа Роденбаха (1855–

1898): «Светская зима» (1884), «Чистая юность» (1886), «Царство молчания» (1891), «Замкнутые жизни» (1896) и др.

С. 102[116] *Кернер Юстинус* (1786–1862) – немецкий писатель, представитель религиозно-мистического романтизма.

[117]*Келлер Готфрид* (1819–1890) – швейцарский писатель, реалист, просветитель.

С. 103[118] *Маринетти* Филиппо Томмазо (1876–1944) – итальянский писатель, создатель и теоретик европейского футуризма.

С. 104[119] *Герасимов* Михаил Прокофьевич (1889–1939) – русский советский поэт.

[120]*Казин* Василий Васильевич (1898–1981) – русский советский поэт, один из основателей литературной группы «Кузница».

[121]*Кузмин* Михаил Алексеевич (1875–1936) – русский советский поэт и писатель, композитор, представитель акмеизма.

С. 105[122] *Франциск Ассизский* (1181 или 1182–1226) – итальянский проповедник, автор религиозных поэтических произведений.

С. 106[123] *Пуссен* Никола (1594–1665) – французский живописец, один из крупных представителей классицизма.

[124]*Лорен* Клод (наст. фам. – Желле; 1600–1682) – французский живописец, график, представитель классицизма; мастер пейзажа, который носит обычно мечтательно-элегический характер.

[125]*...в «Сенилиях»...* – Senilia («Старческое») – первоначальное название, данное И.С. Тургеневым циклу «Стихотворения в прозе».

С. 107[126] *Виньи Альфред* Виктор де (1797–1863) – французский писатель-романтик.

[127]*Аккерман Луиза* Виктория (1813–1890) – французская писательница и поэтесса.

Об одной из очередных задач историко-литературной науки
(*Изучение истории читателя*)

Первая публикация: журнал «Наука на Украине». 1922, № 2. Переиздания: *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964; статья вошла в третий том собрания сочинений: *Білецький О.І.* Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1965–1966. Т. 3.

Работа поражает смелостью постановки проблемы и новаторским характером. А.И. Белецкий неоднократно высказывался за изучение реальной, а не «сконструированной» истории литературы, подчеркивая, что перенос на отдельные эпохи современных представлений о литературе, художественных ценностях и т.п. существенно искажает картину литературного процесса. В публикуемой работе эти взгляды А.И. Белецкого нашли наиболее полное и концептуальное воплощение.

Общетеоретические принципы, изложенные в работе, А.И. Белецкий стремился применить к частным случаям истории литературы. В статьях «Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг. XIX вв.» (1923), «Гёте с точки зрения нашей современности» (1932), «Некрасов и его собеседники» (1938) и других он начал выполнение той программы, которая намечена в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки».

Задача, поставленная А.И. Белецким, является чрезвычайно сложной вследствие прежде всего громадного объема и трудности исторического разыскания; она не решена до сих пор, несмотря на появившееся за последние 8–10 лет значительное количество «историко-функциональных исследований».

С. 113[1] *...особенно после известной книги Эннекена...* – Имеется в виду: *Hennequin E.* La critique scientifique. P., 1888. Рус. пер.: *Геннекен Э.* Опыт построения научной критики: Эстопсихология. Спб., 1892.

[2]*...не так давно в русском переводе явилась книга... Луи Мегрона...* – См.: *Мегрон Л.* Романтизм и нравы / Пер. с фр. М., 1914.

[3] *...начиная от Порфирьева... и кончая хотя бы Боборыкиным ...или В.В. Сиповским... и Н.А. Котляревским...* – А.И. Белецкий имеет в виду следующие работы: *Порфирьев И.* О чтении книг в древние времена России // Православный собеседник. 1858. № 2; *Боборыкин П.* Европейский роман в XIX столетии: Роман на Западе за две трети века. Спб., 1900; *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. Спб., 1909–1910. Т. 1. Ч. 1 и 2; *Котляревский Н.* Канун освобождения. Пг., 1916.

[4] *...Н.А. Рубакин в разное время опубликовывал результаты своих анкет и наблюдений...* – См.: *Рубакин Н.А.* Среди книг. 2-е изд. М., 1905–195. Т. 1–3.

С. 114[5] *...известной статьи Лансона...* – См.: *Лансон Г.* Метод в истории литературы. М., 1911.

[6] *...чудак, не знающий ни русской грамоты...* – Вольный пересказ отрывка из письма А.С. Пушкина А.А. Дельвигу от начала июня 1825 г.; см. : *Пушкин.* Полн. собр. соч.; [В 17 т.] М., 1937. Т. 13. С. 181–182.

[7] *«...жаркий летний полдень...»* – Цитата из статьи П.А. Вяземского «Стихотворения Карамзина».

[8] *Для Белинского, Чернышевского и их ученика Пыпина... для современных нам критиков, Б. Садовского, Б. Грифцова, Б.М. Эйхенбаума...* – Имеются в виду следующие работы: *Белинский В.Г.* Сочинения Державина // Полн. собр. соч.: [В 13 т.] М., 1955, Т. 6; *Чернышевский Н.Г.* Прадедовские нравы // Собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7; *Пыпин А.Н.* Общественное движение при Александре I. Спб., 1871; *Маслов Д.* Державин-гражданин // Время. 1861. № 10; *Садовской Б.* Державин // Русская камена. М., 1910; *Грифцов Б.* Державин // София. 1914. № 1; *Эйхенбаум Б.М.* Поэтика Державина // Аполлон. 1916. Окт.

С. 115[9] *Шишков... Митрополит Евгений Болховитинов... профессор... Филомафитский...* – Имеются в виду следующие произведения: *Шишков А.С.* О пользе языка и словесности // Собр. соч. и переводов А.С. Шишкова. М., 1819. Ч. 2; *Болховитинов Е.* Державин // Новый опыт словаря о российских писателях. М., 1845; *Филомафитский Е.* Ода. Харьков, 1815.

С. 116[10] *...обследование, произведенное, например, Сиповским...* – см. примеч.[3].

[11] *...переписывал для себя Бову и Петра Златые ключи, а в конце века Арфаксада, английского милорда и маркиза Г.* – Имеются в виде следующие произведения: *Захарьин П.* Арфаксад. Халдейская повесть... М., 1795–1796; *Комаров М.* Повесть о приключениях английского милорда. М., 1782; *Прево А.* Приключения маркиза Г.... Спб., 1756–1765; *Бова* и *Петр Златые ключи* – герои лубочной литературы.

[12] *...к сословию Пуниных и Бабуриных.* – Т.е. к разночинцам. «Пунин и Бабурин» (1874) – рассказ И.С. Тургенева.

[13] *«Хорев»* (1747) – трагедия Александра Петровича Сумарокова (1717–1777), русского поэта, писателя, драматурга, видного представителя классицизма.

[14] *«Сорена и Замир»* (пост. 1785) – трагедия Николая Петровича Николаева (1758–1815), русского поэта-классициста.

[15] *«Пригожая повариха,* или Похождение развратной женщины» (1770. Ч. 1) – роман Михаила Дмитриевича Чулкова (1743 или 1744 – 1792), русского писателя, широко отразившего в своем творчестве быт и нравы различных слоев общества.

[16] *«Россияда»* (1779) – поэма Михаила Матвеевича Хераскова (1733–1807), русского поэта и драматурга, крупного представителя классицизма.

[17] *Ванька Каин* – герой одноименного романа Матвея Комарова (1730-е?–1812?) – русского писателя, автора литературной обработки популярных в рукописной традиции XVIII в. произведений лубочной литературы, носивших компилятивный характер: «История Ваньки Каина», «Повесть о приключениях аглинского милорда Георга...» (1782).

С. 117[18] *«И как нашел я друга в поколеньи...»* – Цитата из стихотворения Е.А. Баратынского «Мой дар убог и голос мой негромок...»

С. 118[19] *...в специальной статье... готовой к печати.* – Статья А.И. Белецкого «Некрасов и его собеседники» была опубликована в журнале: Радянське літературознавство. 1938. № 1.

С. 120[20] *Марлинский* А.А. (наст. фам. – Александр Александрович Бестужев; 1797–1837) – русский писатель, декабрист, автор популярных романтических исторических повестей и романов.

[21]*Булгарин* Фаддей Венедиктович (1789–1859) – русский журналист и писатель, автор популярных романов дидактическо-нравоописательного характера («Иван Выжигин», 1829, «Петр Иванович Выжигин», 1831, и др.).

[22]*Бегичев* Дмитрий Никитич (1786–1855) – русский писатель; был близок к кружку А.С. Грибоедова, знаком с А.С. Пушкиным. Первый роман «*Семейство Холмских.* Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян» (1832) был напечатан анонимно при содействии Н.А. Полевого.

[23]*Бенедиктов* Владимир Григорьевич (1807–1873) – русский поэт, представитель позднего русского романтизма.

[24]*Сенковский* Осип (Юлиан) Иванович (псевд. – Барон Брамбеус; 1800–1858) – русский писатель и журналист, автор популярных повестей, очерков, эссе и др.

С. 121[25] *Макаров* Михаил Николаевич (1749–1847) – русский писатель; собирал народные предания, были, но издания его в этой области не имеют научного значения.

[26]*Долгорукий* Иван Михайлович (1764–1823) – русский поэт, по определению В.Г. Белинского, «чувствительный и сатирический, нередко отличавшийся неподдельным русским юмором» (*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. [В 13 т.] М., 1955. Т. 7. С. 129).

[27]*Коттен* Мари Софи Ристо (1770–1807) – французская писательница, автор исторических романов.

[28]*Жанлис* (наст. имя – Мадлен Феликите Дюкре де Сент-Обен; 1746–1830) – французская писательница, автор популярных в России сентиментально-дидактических романов из жизни светского общества.

[29]*Крюденер* Варвара Юлия (1764–1824) – французская писательница, автор произведений сентиментально-мистического характера.

С. 122[30]*Готфрид Страсбургский* (кон. XII – нач. XIII в.) – немецкий поэт, автор незаконченной поэмы о Тристане и Изольде.

Проблема синтеза в литературоведении

Первая публикация: Учені записки / Харьківського державного университету. Харьков, 1940. Т. 19. Переиздания: *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964; *Білецький О.І.* Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1965–1966. Т. 3.

Статья посвящена методологическим проблемам, к этому времени особенно обострившимся в советском литературоведении в связи с отчетливо обнаружившейся несостоятельностью теории и методологии «вульгарного социологизма». Как видно из работы, А.И. Белецкий предлагает в качестве основополагающих методологических принципов комплексное рассмотрение художественного произведения и историзм в подходе к литературному процессу. Разобщенность, разнонаправленность и случайность отдельных литературоведческих исследований всегда беспокоила А.И. Белецкого; данная статья является попыткой преодолеть этот недостаток, наметить в литературоведении новые рубежи.

С. 129[1] *«...плоды «недолгой науки»...»* – Цитата из стихотворной сатиры А. Кантемира «Уму моему».

С. 130[2] *Тэн* Ипполит Адольф (1828–1893) – французский философ, эстетик, писатель, родоначальник литературно-художественного направления натурализма и основатель культурно-исторической школы.

[3]*Брюнетьер* Фердинанд (1849–1906) – французский критик, историк и теоретик литературы. Вслед за Тэном пытался перенести на историю литературы (развитие литературных жанров, литературный процесс) методы естественных наук.

С. 131[4] *Вальцель* Оскар (1864–1944) – немецкий теоретик и историк литературы.

[5]*Гетнер* Герман (1821–1882) – немецкий историк литературы и искусствовед, один из главных представителей немецкой культурно-исторической школы.

[6]*Шерер* Вильгельм (1841–1886) – немецкий филолог; оказал влияние на развитие немецкого литературоведения. Понимание литературного процесса в духе культурно-исторической школы – в основе «Истории немецкой литературы» (рус. пер. – 1893) В. Шерера.

[7]*Мейер Рихард* (1860–?) – немецкий литературовед.

С. 132[8] *Ван Тигем Поль* (1871–1948) – французский литературовед, один из основоположников сравнительно-исторического метода в литературоведении.

[9]*Познетт* Г.М. (1856–1922) – английский литературовед.

[10]*Зюпфле* Г.-С. (1833–1895) – немецкий литературовед.

[11]*Кох Макс* (1855–1931) – немецкий литературовед.

[12]*Текст Жозеф* (1865–1900) – французский литературовед, один из первых компаративистов.

С. 136[13] *...развивал в своем известном трактате Кондорсе, которую попробовала приложить к истории литературы мадам де Сталь.* – Имеется в виду сочинение «Esquisse d'un tableau historique des progrés de l'esprit humain» («Картина успехов человеческого ума», 1794) Жана Антуана Никола Коришота, маркиза де Кондорсе (1743–1794) и книга Анны Луизы Жермены де Сталь (1766–1817) «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» («De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales», 1796–1799).

Наука и схоластика

Первая публикация: газета «Литература и искусство», 1944. 25 марта. В дальнейшем работа не перепечатывалась.

Статья была публицистическим выступлением ученого и педагога, стремившегося привлечь внимание общественности к важнейшей, с его точки зрения, проблеме – практическому преподаванию литературы, изъянам в его методологии и методике. Эти вопросы постоянно занимали А.И. Белецкого. Во многих его работах мы встретим полемику с педагогическими ошибками, шаблонами и т.п. По собственному признанию ученого, сделанному год спустя, он предполагал написать «большую книгу», посвященную методологии и методике преподавания литературы*, и хотя этот замысел не осуществился, А.И. Белецкий часто обращал внимание общественности и в последующие годы на беспокоящие его явления в этой области (см. вступительную статью к настоящему изданию).

---

*См.: *Белецкий А.М.* Избранные труды по теории литературы. С. 22.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 5

Есин А.Б. А.И. Белецкий – теоретик литературы 6

В мастерской художника слова 13

Об одной из очередных задач историко-литературной науки (*Изучение истории читателя*) 112

Проблема синтеза в литературоведении 127

Наука и схоластика 145

Комментарий (сост. *А.Б. Есин*) 150

Научное издание

Белецкий Александр Иванович

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА СЛОВА

Зав. редакцией Г.Н. Усков
Редактор Л.А. Дрибинская
Младший редактор О.Г. Мирнова
Художник Э.А. Марков
Художественный редактор М.Г. Мицкевич
Технический редактор Л.А. Муравьева
Корректор Е.К. Штурм
Оператор Г.А. Шестакова

ИБ № 8054

Изд. № ЛЖ–81. Сдано в набор 04.08.88. Подп. в печать 17.10.88. Формат 60×88/16. Бум. офс. № 2. Гарнитура Пресс-Роман. Печать офсетная. Объем 9,80 усл. печ. л. 10,05 усл. кр.-отт. 12,0 уч.-изд. л. Тираж 7 000 экз. Зак. №1539. Цена 70 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14

Набрано на наборно-пишущих машинах издательства. Отпечатано в Московской типографии № 4 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129041, Москва, Б. Переяславская ул., 46

70 коп.

КЛАССИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ