

Автор монографии - филолог, разрабатывающий обширную тему: "Русские дискурсы". В кругозор исследователя входят константы национальной культуры, нашедшие воплощение в науке, литературе и искусстве XIX - XX вв. Известны такие его работы, как "Меон и стиль", "Понятное/непонятное" в составе стиля", "Релятивистская поэтика Серебряного века", "К проблеме морфологии и фигурности неклассических стилей" и др.

В.П. РАКОВ

## НОВАЯ «ОРГАНИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА

(Литературные теории В.Ф. Переверзева,  
В.М. Фриче и П.Н. Сакулина)

ББК 83.0 + 83.3 (2)  
Р 193

РАКОВ В. П.

Новая "органическая" поэтика (Литературные теории В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина). Иваново: Издательство "Ивановский государственный университет", 2002. – 350 с.

Книга посвящена исследованию теорий литературно-художественного творчества, входящих в так называемый "органический" пласт русской культуры. Концепции В.Ф. Переверзева, В.М. Фриче и П.Н. Сакулина синтезировали в себе элементы традиционного, берущего начало еще в античности, "органицизма" и открытия в области психологии, социологии, историософии и других наук XIX-XX вв. В монографии показано, что литературные теории "органического" типа обладают высокой научной ценностью, а их создатели являются выдающимися представителями русской филологии.

*Печатается по решению редакционно-издательского совета*

*Ивановского государственного университета*

*Научный редактор*  
кандидат филологических наук В.П. ОКЕАНСКИЙ  
(Ивановский государственный университет)



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА .....	6
ВВЕДЕНИЕ .....	7
1. О термине .....	7
2. Литература.....	10
3. О школах .....	15
4. Творческие подходы .....	19
ЧАСТЬ I. ИСТОЧНИКИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. СТА- НОВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ГЕНЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА .....	25
Глава 1. «Органическая критика» Ап. Григорьева и научный контекст XIX- начала XX в. ....	26
1. «Органическая критика» как источник социально-генетического мето- да. Телесно-вещественные интуиции в эстетическом учении Ап. Григорьева. Статуарная трактовка человека. Художественное со- держание как сенсуальный феномен. Концепция историко-литератур- ного развития.....	26
2. Телесно-вещественные интуиции в русской «органической» историо- графии и социологии. П.Ф. Лилиенфельд: синтез биологии и экономи- ческих представлений. Искусство как эманация действительности и логика обратимости в их взаимоотношениях. Экономические, эстетиче- ские и ценностные идентификации. Безвольно-рефлекторная трак- товка человеческой личности .....	42
3. «Органическая» характерология: биологизированное и статуарное понимание человека. Идентификация художественно-психологиче- ских типов и личности писателя на базе классовой репрезентативно- сти литературного творчества .....	46
4. Специфика социально-генетического метода в свете основных посту- латов «органической критики» Ап. Григорьева.....	51
5. Становление социально-генетического метода. Труды В.М. Шулятикова, В.А. Келтуялы и Н.И. Коробки .....	54
ЧАСТЬ II. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В.Ф. ПЕРЕВЕРЗЕВА ...	61
Глава 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ.....	62
1. «Бытие». Его телесно-вещественная и организационно-порождаю- щая специфика.....	62

2. Эйдологическая и безмысленная специфика искусства. Художественный образ как социальный характер и его функции в литературном произведении .....	67
3. Отчужденно-характерологическое понимание творческой индивидуальности писателя. Внутрискруктурный характерологический монизм как метод изучения художественных произведений. Общежизненная направленность методологии Переверзева .....	73
Глава 3. ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ .....	81
1. Искусство как игра .....	81
2. Статуарность художественных образов .....	87
3. Проблема стиля .....	89
4. Об одной из важнейших особенностей научного мышления Переверзева .....	101
5. Историко-литературное развитие как теоретическая проблема. Элементы морфологического метода в исследовательских трудах Переверзева и симптомы самоотрицания его литературно-эстетической системы .....	105
6. Теоретические итоги, общежизненный смысл и индивидуально-типологическая характеристика литературной доктрины Переверзева в ее целом .....	131
ЧАСТЬ III. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В.М. ФРИЧЕ .....	137
Глава 4. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ .....	138
1. Общие замечания .....	138
2. Литература и действительность (проблема детерминизма) .....	142
3. Проблема содержания и формы в литературе .....	151
4. Происхождение, сущность и функции искусства .....	158
Глава 5. ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И ПРОБЛЕМЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ .....	164
1. Необходимые замечания .....	164
2. Определение стиля .....	165
3. Составность стиля .....	171
4. Историческое развитие и взаимодействие стилей. Судьба искусства в его будущем .....	185
5. Проблемы социологической поэтики .....	193
6. Заключительная индивидуально-типологическая характеристика литературной теории Фриче .....	198
7. Жизненный смысл теоретико-литературных воззрений В.М. Фриче .....	200

ЧАСТЬ IV. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА П.Н. САКУЛИНА ....	207
Глава 6. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ.....	208
1. Место П.Н. Сакулина в литературоведении 1920-х годов.....	208
2. Литература и действительность: каузальные связи. Проблема содержания и формы в литературе. Смысловая и многосоставная трактовка содержания. Понятие «литературной жизни».....	219
3. Номологические обобщения .....	231
Глава 7. ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ .....	237
1. Проблема типов творчества .....	237
2. Признаки стиля и его морфология.....	240
3. «Принципы стиля» (проблема творческого метода литературы) .....	248
4. Стили в историческом развитии и проблема их ценности.....	252
5. А.Ф. Лосев о теории литературных стилей П.Н. Сакулина .....	257
6. Проблема творческой индивидуальности писателя .....	259
7. Научное значение и жизненный смысл литературной теории Сакулина. Ее индивидуально-типологическая характеристика. ....	264
ЧАСТЬ V. «ОРГАНИЧЕСКИЕ» ТЕОРИИ СТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ РИТОРИКО-КЛАССИЧЕСКИХ ПОЭТИК.....	285
Глава 8. ПРОБЛЕМА ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ .....	286
1. От «органической критики» – до теории «социального генезиса» литературы .....	286
2. «Телесный человек» новой «органической» поэтики и европейская историко-культурная традиция .....	290
Глава 9. ТИПОЛОГИЯ СЛОВА И ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ «ОРГАНИЧЕСКОЙ» ПОЭТИКИ .....	300
1. Дориторическое слово и онтологизм искусства .....	300
2. «Игра» в «органической» поэтике – с позиций риторического слова .	308
3. «Бытие» и «особый творческий мир» литературы.....	313
4. Итоги .....	318
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	320
ПРИМЕЧАНИЯ .....	325

## ОТ АВТОРА

Эта книга должна бы увидеть свет двумя десятилетиями ранее. Но – не случилось! Пользуясь невольной и горькой отсрочкой, я вносил дополнения в уже готовые главы, ничего в них не меняя. Если бы я стал вторгаться в первоначально созданный текст, мне пришлось бы переписывать всё сочинение. Острый глаз читателя заметит, что некоторые оценки и коннотации связаны с ушедшим временем. Мыслительный стиль ученого часто оказывается в зависимости от эпохального уровня науки. Счастлив исследователь, которому удастся преодолеть стереотипное и привычное. Кому-то этот дар отпущен сполна, кому-то – в меньшей мере, а иным не дано и малого. Каждому – свое.

## ВВЕДЕНИЕ

1. *О термине.* Размышлять о новой «органической» поэтике – необходимо, писать – трудно, рассчитывать на признание – преждевременно. Эта психологически напряженная ситуация вызвана злосчастными семью десятилетиями, за которые гуманитарное мышление у нас в стране претерпело, особенно в отдельных областях литературоведения, почти патологические изменения. Оно во многом оказалось извращенным и утратило представление о подлинных ценностях и достоверных научных критериях. Тема, которую мы изучаем в данной книге, искажена такими ее толкованиями, какие невозможно отнести к истории науки как филологической дисциплине. Вульгарный социологизм, солипсизм, методологический эклектизм и прочие, ныне почти забытые определения, сделали свое дело: они внушили недоверие к концепциям и уровню специальной подготовки теоретиков и историков литературы, чьи труды служат предметом нашего исследования. Но начнем с термина «новая «органическая» поэтика» и скажем о его содержании.

Слово «организм» и производные от него формы, например, «органический» и др., имеют давнюю культурную историю, но в XIX веке приобретают особую популярность. Ими пестрят философские и научные тексты. Эстетика и литературная критика делают их достоянием своего профессионального словаря. Эта терминологическая экспансия форм знания – явление европейского масштаба.

В контексте национальных культур содержание того, что выражается тем или иным словом, связано с известной традицией. Русский теоретико-литературный «органицизм» возник в лоне такого мышления, которое исполнено поэзии, стремящейся к сопряжению возможных форм знания – в целостное единство, заостренное в сторону четко обозначенного общежизненного смысла. Если угодно, это – своеобразный, пока еще жизнелюбивый и светлый, экзистенциализм – до экзистенциализма. Такая форма мысли далеко отстоит от методологической инструментальности и дифференцированности понятий, предпочитая принцип «все – во всем», что является фундаментальной основой мифа, каким бы он ни был – художест-



венным или теоретическим. Ясно, что анализ подобных когнитивных форм, если он хочет быть адекватным предмету исследования, должен иметь в виду этот синкретизм, обязан научиться проникать в диффузную связность мысли и нераздельность ее категорий, запечатленных в причудливом синтезе. Мы говорим, следовательно, о такой теоретической мифологии, которая, с позиций инструментально развитого литературоведения, кажется странной. Но там, где странность, таится возможность чуда. С ним-то мы и встречаемся на каждом шагу, вступая в пределы «органической» мысли.

Итак, литературные теории, реконструкция и анализ которых представлены в настоящем исследовании, насыщены элементами мифологизма. Это обстоятельство со всей очевидностью указывает на то, что термин «поэтика», применяемый ко всем таким теориям, не является в должной мере строгим: миф онтологичен и лишен сознательных поэтологических интенций<sup>1</sup>. Забота о структуре литературных произведений и приемах, то есть конструктивных пружинах художественной образности, ее эстетической суггестивности и выразительности – все эти проблемы не входят в горизонты мифологического сознания. Однако было бы опрометчиво утверждать, что «органические» теории литературы вообще не способны к морфологическому восприятию искусства. Совсем напротив: художественное произведение осмысливается в таких теориях не в виде какой-то неразберихи частей и деталей, но в качестве упорядоченного целого. При этом демонстрируется максимально широкое понимание того, что мы называем поэтикой. Но это значит, что в строении искусства усматривается лишь его жизненная архитектоника, а не *текст* в стилистическом развертывании. Что мы видим и выделяем в жизни, если хотим что-то узнать о ней? Тут мы выдвигаем человека, его страсти и поведение, следим за карьерой нашего героя, обращаем внимание на его бытовую антураж – то ли это убогая комнатка с протекающей крышей, то ли это богатый дом с блеском роскоши и уютом. Наблюдения такого рода легко умножить. И уж теперь никто не скажет, что мы не обладаем даром структурного мышления. Но подобные опыты анализа имеют исключительно жизненную направленность. Они содержательны и, возможно, исполнены муд-

рости, не имея, однако, никакого отношения к искусству, даже если извлечены из памятников художественного творчества. Речь идет о том, что все это содержание, само по себе ценное и добытое умным, может быть, даже образованным человеком, правда, далеким от литературоведения, ничего не говорит о конструктивно-эстетическом своеобразии того, что создано писателем. «Структуры поэтики пронизывают собой всю культуру»<sup>2</sup>. И это верно. Но есть поэтика жизненной морфологии и поэтика искусства, ведущая свое начало со времен Аристотеля, заложившего основы риторико-классического понимания творчества. И это понимание противоположно чисто жизненному отношению к искусству, из чего исходит и на чем возрастает теоретико-литературный «органицизм» в его ранней и поздней стадиях развития.

Начало было положено «органической критикой» Ап. Григорьева. С именем этого мыслителя и поэта мы связываем создание оригинальной формы знания, оказавшейся своеобразной прогностикой одного из направлений в литературоведении Серебряного века. Историческим продолжением этой философии искусства стала доктрина "социального генезиса" литературы. Она предстала не в одном, а во множестве вариантов, отличавшихся друг от друга степенью развитости и глубиной «органических» принципов. Тут определяющую роль играли профессиональный талант и индивидуальность теоретиков, их исследовательские склонности и симпатии. Апофеоз и трагическое крушение литературоведению «социального генезиса» было суждено пережить в конце 1920-х годов, тем самым пополнив мартиролог разгромленных научных школ России и недоовоплощенных идей<sup>3</sup>.

Историческая дистанция, пройденная от «органической критики» до трудов В.Ф. Переверзева, В.М. Фриче и П.Н. Сакулина, не только огромна, но и качественно неоднородна. Сохраняя мифологическое ядро в воззрениях на искусство, русский «органицизм» от этапа к этапу отказывался от одних методологических доминант, чтобы заменить их другими, не теряя при этом своей типологической устойчивости. Его внутренняя жизнь была весьма интенсивной, внешняя – катастрофичной. Превращенную форму «органической

критики», пережившую столь яркую и напряженную историческую судьбу, мы называем новой «органической» поэтикой.

2. *Литература*. Есть что-то роковое в исторической жизни русского «органицизма». Ап. Григорьев с его избытком мыслей, столь же оригинальных, сколь и неожиданных, у современников, за немногими исключениями, не нашел понимания. Социально-генетическое литературоведение даже и сейчас не вызывает исследовательского любопытства. Об этом направлении до сих пор нет ни одной монографической работы. Ссылкой на субъективность предпочтений, свойственных филологам, эту ситуацию не объяснишь. Причины замалчивания существенных эпизодов истории науки залегают в прошлом. Мы и донныне не восстановили традиции языка и мысли, прерванные социальным переворотом в 1917 году. Именно в это время стал активно формироваться дискурс, почти упразднивший все другие стили. «Тоталитаризм, – по словам М. Мамардашвили, – есть прежде всего лингвистическое подавление»<sup>4</sup>. Стоит просмотреть известную Резолюцию Комкадемии, чтобы понять, о чем идет речь<sup>5</sup>. Тоталитарный дискурс привел, в конце концов, к деградации филологического знания, и если бы не природная одаренность отдельных ученых-гуманитариев, следовало бы говорить об упразднении науки вообще. Повсеместно распространенный способ мышления и речи не допускал сколько-нибудь живых и плодотворных суждений. Цитированный выше философ писал, что «под языковым покровом можно различить эти следы смерти, какой-то загробной жизни»<sup>6</sup>.

Агрессивность этого стиля превосходит все возможные пределы. Будущая история русского литературоведения, вероятно, не оставит без внимания ментальные основы и экспрессивно-выразительные формы так называемой научной публицистики, систематизированной в одном из когда-то популярных изданий<sup>7</sup>. Отказ от нигилистической реакции на «органическое» литературоведение еще и в наше время дается весьма трудно. Тут накопились проблемы, нуждающиеся в ясных ответах. До сих пор, например, спорят о том, в какой мере труды Переверзева и других приверженцев той же методологической традиции можно считать марксистскими. Задача эта – из числа схоластических. Совсем недавно полагали, что если какая-либо концепция названа марксистской, то ее шансы остаться

в памяти культуры значительно повышаются. Таким был критерий истины. Мы же и раньше считали, что русский «органицизм» по своим когнитивным основам расходится с марксизмом и приводили на этот счет соответствующие тексты<sup>8</sup>. «Органические» теории литературы впитали в себя такие термины, как бытие, классы, классовость и некоторые другие. Но кто рискнет утверждать, что эти словесные символы – достояние лишь марксизма, а не философии, социологии и истории вообще? Здесь наблюдается терминологическое пересечение разных форм мысли без их претензий на тождество с другими научными системами.

Давний исследователь, чьей статьей открылась кампания гонений на «органическую» поэтику, писал о том, что «практика работ Переверзева расходится с его теорией»<sup>9</sup>. Смысл этого утверждения заключается в том, что литературно-эстетическая система ученого внутренне противоречива. И если бы не политизированный контекст, в котором оказалась работа критика, то можно было бы ожидать углубленной разработки высказанного наблюдения, чего, к сожалению, не произошло. Указанная тема не получила сколько-нибудь внятного и убедительного объяснения. В самом деле, нельзя же считать научной такую логику, в соответствии с которой истинно лишь то, что гармонирует с марксизмом, остальное – от лукавого.

Казалось бы, невмещаемость «органической» поэтики в заданные схемы должна была бы заставить исследователей искать какие-то иные критерии ее оценки, но сделать это внутри господствующего дискурса было почти невозможно. Тем не менее, позитивный взгляд на труды Переверзева, Фриче и Сакулина пробивал себе дорогу. После inferнальной стилистики 1920-х годов с особой остротой бросались в глаза работы, где с большим уважением отмечались исследовательские заслуги ученых социально-генетической школы<sup>10</sup>. Из печати стали выходить труды «органиков», высококлассные филологи приветствовали это событие содержательными рецензиями и сопроводительными статьями<sup>11</sup>. Что-то изменилось в общественном сознании, вовлекая в начавшийся процесс и литературоведов. Замедленность этой процедуры сейчас очевидна, но табуированность, например, имени Переверзева была

снята, его историко-литературные сочинения не только стали издавать, но и высоко ценить, правда, еще в старой системе координат: «выдающийся ученый-марксист». В свое время Г.Н. Поспелов предпринял попытку частичной реконструкции литературной теории своего учителя<sup>12</sup>, однако в дальнейшем никто из отечественных филологов не приложил усилий в этом направлении. И все же главное произошло: стало ясно, что «органическая» поэтика (употребляемого нами термина еще не существовало) достойна внимательного изучения, а «тот метод «медленного чтения», который пропагандировался Переверзевым в работах о русской классике»<sup>13</sup>, пора бы применить и к его собственным текстам.

Одна из исследовательских версий теоретического творчества Переверзева была опубликована в «Контексте»<sup>14</sup>, но ее предварительное обсуждение в отделе теории литературы ИМЛИ показало, что далеко не все коллеги разделяют мысль о том, что построения «органиков» вырастают не столько на социологическом, сколько на экзистенциальном, то есть общежизненном, восприятии искусства. На наш взгляд, отнесение подобных теорий к разряду «вульгарной социологии» не вносит в литературоведение креативного элемента, в котором так нуждаются нынешние исследования по истории науки. В «органической» поэтике социологический аспект искусства полагается не в качестве главного, но как один из ферментов образности в ее «растительной» связи с жизнью. Эта мысль высказывалась Переверзевым неоднократно и с большой настойчивостью, а затем получила принципиальное теоретическое обоснование в интереснейшем трактате «Основы эйдологической поэтики»<sup>15</sup>. Комплекс вопросов, связанных с данной идеей, с большим успехом был развит польским филологом Люциной Рожек, защитившей в Московском университете докторскую диссертацию «Социологическая концепция литературы в трудах В.Ф. Переверзева»<sup>16</sup>. Тут содержится много из того, о чем исследователь пишет впервые в литературоведении – как в отношении проблематики, так и масштабы ее решений (биологическая мотивированность социологического учения, концепция творчества как жизненно полезной практики и др.). Несомненно, однако, что труд Л.А. Рожек может быть оценен

в контексте и в связи с предшествующим ему сочинением американского слависта Р.Л. Джексона<sup>17</sup>. Ученый одобрительно пишет о социологическом подходе Переверзева к литературным произведениям, отдавая должное профессиональному мастерству исследователя.

Заметим, что в работах отечественных и зарубежных ученых, именно, там, где речь идет о методах филологического анализа Переверзева, почему-то никто из названных авторов не занялся изучением проблемы, актуальность которой для нас очевидна. Воззрения «органиков» на произведение – мифологичны, ибо всякая структура воспринимается ими как живой и неразложимый организм. Мы об этом писали выше, здесь же укажем на разницу в подходах, с одной стороны, к «структуре», с другой – к «организму». Первый, по необходимости, инструментален, второй – «органичен». «Органический» морфологизм с его принципом антропоморфности с большой натяжкой может быть введен в структуралистскую парадигму языка и художественного произведения. Тут весьма значим принцип живой нераздельности организма и взаимно-диффузной пронизанности его частей. В сказанном нет ничего уничижительного для «органиков», потому что именно в пункте целостности произведения и текучей связности его деталей их анализ более приближен к специфике искусства, нежели «техногенная» методология структурализма. Очевидно, пришло время для поисков «компромиссных» методологий с их способностью схватывать то «живое» в искусстве, о чем неустанно говорили «органики», и ресурсными возможностями структурных анализов, которые были бы свободны от уплощенно-дискретной методики описания искусства и его стиля. Необходимость методологической новизны вызывается и день ото дня крепнущим у исследователей чувством скептицизма к литературоведческим стереотипам, к науке без возможностей чуда...

Случилось так, что литературное наследие Переверзева стало изучаться раньше, чем статьи и книги кого-либо из «органиков». Произошло это, возможно, от того, что идеи ученого в большей мере совпадают с современными научными тенденциями. Как заметил Х. Ленерт, Переверзев настаивал на конкретном историко-художественном анализе литературы, тогда как Фриче тяготел к глобальным социологическим обобщениям<sup>18</sup>. Как бы то ни было, труды

Фриче еще ждут своего исследователя. Фигура же Сакулина в последние двадцать лет находилась в фокусе пристального внимания историков литературоведения.

Если пренебречь довольно обширной продукцией, созданной в эпоху упоминавшегося дискурса, то литературе, посвященной разбору теоретических идей и историко-литературных исследований Сакулина, присущ постоянно повышающийся уровень науковедческой рецепции. Уже сравнительно давняя статья Н.Ф. Бельчикова<sup>19</sup> качественно отличалась от всего ранее написанного об ученом. Но первым, кто заговорил о Сакулине как о крупном теоретике и историке русской литературы, был П.А. Николаев, осуществивший объемную реконструкцию методологических построений филолога<sup>20</sup>. Социально-историческая каузальность художественного творчества, имманентная логика искусства, закономерности литературного развития и принципы его типологии – таков далеко не полный перечень проблематики сакулинских трудов, вошедшей в круг внимания исследователя. Наряду с высоким научным качеством работ Николаева, важным было и то, что их публикация состоялась – и вовремя, и в широко читаемых изданиях<sup>21</sup>. Что же касается терминологического языка историко-научных трудов, то здесь произошла заметная эволюция. Стилистика традиционного дискурса утратила главенствующие позиции, ее инструментальное значение резко снизилось. Набирал силу процесс превращения общепринятого семиозиса из доминирующего – в периферийную, если не реликтовую, языковую примету современного научного контекста.

Вводная статья Ю.И. Минералова и его Комментарий к книге Сакулина «Филология и культурология» почти всецело освобождены от вторжения в авторское повествование элементов репрессивного стиля. Серьезные исследовательские наблюдения и оценки, пояснения и истолкование проблематики сочинений академика основываются на положениях классиков филологии<sup>22</sup>. Теоретические идеи Сакулина анализируются Минераловым на фоне европейской науки, в системе принятых ею понятий и терминов. Естественно, не забыто и русское литературоведение, в том числе и Серебряного века, а также многочисленные школы 1920-х годов. Вклад Сакулина в разработку вопросов художественной семасиологии, истории рус-



ской риторико-классической поэзии, ее поэтики и многое другое, актуальное для современной филологии, отмечено исследователем с подчеркиванием научных перспектив перечисленных проблем. Однако творческий облик Сакулина столь богат и сложен, что охватить его трудно и в монографическом сочинении. Наш очерк об ученом также не восполняет образовавшихся здесь пробелов<sup>23</sup>.

Центральный пункт новой «органической» поэтики – проблема стиля, получившая не одно, а несколько решений. Эти гипотезы находятся в отношениях схождения, контактных пересечений, а в некоторых моментах – в принципиальном удалении и непохожести друг на друга. Стиль – категория интегральная. Вопросы целостности и телеологии искусства, тематики и эйдологии, характерологии и структуры произведения, а также ее, структуры, процессуальности входят в понятие стиля. Поэтому сколь бы ни был обширен и детализирован анализ «органической» поэтики, в основе исследовательской стратегии должно быть понимание конечной цели предпринимаемых усилий, именно, реконструкции стилевых концепций Переверзева, Фриче и Сакулина. Эта проблема остается актуальной задачей истории русского литературоведения.

3. *О школах.* В научной литературе о Переверзеве, Фриче и Сакулине намечена тема, которая, несмотря на долгие годы бытования в сознании исследователей, не получила сколько-нибудь конкретного освещения. Речь идет об учениках этих литературоведов. В группу Переверзева входили Г.Н. Пospelов, У.Р. Фохт, В.Г. Совсун, И.М. Беспалов и др. Окружение Фриче составляли И.И. Анисимов, С.С. Динамов, И.М. Нусинов. У Сакулина также были ученики, не ставшие, однако, его прямыми последователями. В числе его аспирантов назовем А.И. Ревякина, в будущем известного историка и теоретика литературы, знатока творчества А.Н. Островского.

Биографии персонажей нашей книги сложились по-разному, у некоторых – трагически. Смерть или научная изоляция на многие годы – альтернатива зловещего «выбора», только и возможного в эпоху сталинизма. Семнадцать лет тюрьмы и ссылки – звено в хронологии жизни Переверзева, начало которому положил 1938 год.

После возвращения из «санатория», как, следуя жанру «черного юмора», выражался сам ученый, он не мог опубликовать ни одной из своих, написанных в заточении, работ, хотя они были посвящены вполне академической тематике – истории древнерусской литературы и проблемам теоретической поэтики. И если бы не хлопоты У.Р. Фохта, беззаветно любившего учителя, и не энтузиазм М.Я. Полякова с его творческими симпатиями к литературному наследию Серебряного века, то нам пришлось бы долго ждать выхода в свет ныне широко известных сочинений Переверзева.

После разгрома научного сообщества Переверзева и его учеников в 1928 году последовали «санкции»: Беспалов был репрессирован и из лагеря не возвратился, Совсун прозябал в ссылке. Фохт и Пospelов отошли от активной литературной деятельности, им дали возможность преподавать теорию и историю литературы в вузах Москвы. Первый писал мало, но страсть к размышлениям сохранил до конца своих дней. Тот, кому довелось видеть и слышать этого красивого и неординарного человека, невольно поражался свежестью и заостренной парадоксальностью его мысли. Фохтом внесен серьезный вклад в разработку проблем типологии русского реализма<sup>24</sup>. Принципы «органической» поэтики служили своеобразным толчком к этой тематике, но ее исследовательское решение уже находится в другой системе научных координат. Вообще, вопрос о единстве школы Переверзева остается открытым. В исторической ретроспективе, кажется, тут обсуждать нечего: развитие идей было прервано извне – путем арестов или физическим уничтожением людей, а те, кто остался в живых, были вынуждены отойти от идей «органицизма». Речь должна идти о другом, именно, о парадигмах мыслительной реакции на искусство, художественное произведение, стиль. А они, эти парадигмы, не были одинаковыми у учителя и его юных последователей, как об этом думают некоторые историки литературоведения<sup>25</sup>, и, таким образом, не колеблют популярных представлений на этот счет. Однако «школа Переверзева» – далеко не идиллическое содружество теоретиков. Не идея корпоративного единства объединяла и заботила их, но – научная истина, а ее понимание у каждого было свое: ведь мы говорим о талантливых лич-

ностях.

Центробежные тенденции, захватившие школу «органической» поэтики, – характерная черта научного процесса 1920-х годов. Тогдашний исследователь, возможно, слишком резко, но справедливо, писал, что многие филологи «идут вразброд, не стремясь объединить свои результаты в некотором общем едином плане»<sup>26</sup>. Логика развития той или иной идеи каждому мыслящему литературоведу виделась по-разному. В истории науки можно считать типичными случаи, когда интеллектуальная рефлексия изменяет самую идею, тем самым, давая жизнь другим теориям и концепциям. Если бы не пресеченный процесс естественной эволюции школы, то мы имели бы возможность наблюдать эту удивительную драму идейных порождений. Но и на коротком временном отрезке, который предоставила история, мы видим, в каком направлении мог бы развертываться этот сюжет. В чем и как это сказалось?

Выше указывалось, что «органическая» поэтика принадлежит к мифотворческим и онтологическим теориям искусства, ибо она отождествляет художественное произведение с материальностью реальной действительности, полагая при этом, что всякая вещьность, попадающая в поле зрения писателя, является непременно *живой* и потому не поддающейся инструментально-структурному расщеплению.

В понимании сущности искусства Беспалов и Пospelов составили теоретическую оппозицию Переверзеву. Убеждение последнего в том, что художественное произведение есть живое тело, встречало противодействие со стороны учеников, смотревших на литературу как на предметность *sui generis*. Для них литература – *словесная предметность*. «В произведении, – размышлял Беспалов, – нам предстоят знаки мельчайших произносительных единиц звуков, их ритмическая последовательность, знаки слов и целых словесных систем...»<sup>27</sup>

Как только теоретическая мысль приобретала умение субстанциально дифференцировать литературу и действительность, она тотчас же открыла путь к структурному постижению художественного творчества, причем, именно, в его риторико-

поэтологической специфике. Эта сторона дела получает углубленное развитие в статьях усиленно и плодотворно работавшего Поспелова. Исследователь начал с утверждения, что произведение – «функционирующее целое, и поэтому оно – сложная и внутренне организованная структура, в которой каждая часть служит целому и целое – каждой части»<sup>28</sup>. Затем были подвергнуты рассмотрению морфологические элементы произведения и их специфика, причем каждое из тех или иных свойств изучалось в отдельности, чтобы в конечной стадии анализа быть сопряженным с общей логикой стиля (произведения, творчества писателя и т.д.). При этом Поспеловым были внесены уточнения в представления об эйдологии литературы: ученый писал о том, что «образность – лишь одна из сторон поэтического стиля», а ее изобразительная конкретность имеет исторически изменчивый характер, «хотя всецело никогда не отсутствует»<sup>29</sup>. Против нераздельно-монолитных представлений о стиле были направлены суждения Поспелова о горизонтальном и вертикальном разрезах произведения, а также анализ его композиционных, тематических и иных особенностей. Высказываниями Беспалова и Поспелова против единой роли «стержневого» образа в структуре произведения подрывались характерологические основы литературной теории Переверзева. И в наше время представляется актуальной гипотеза Поспелова о так называемых бессубъектных и субъектных, автогенных и гетерогенных образах в художественном произведении.

Эти тенденции внутри школы совпадали с аналогичными устремлениями академика Сакулина, решительно отстаивавшего объемное и разностороннее изучение искусства. Коротко говоря, движение научной мысли от жизненно понимаемого морфологизма художественных произведений и стилей – к их имманентно трактуемой содержательной структурности указывает на противоречивость новой «органической» поэтики.

Фриче умер в 1929 году, в самом начале учебного года. Первокурсники МГУ, где служил профессор, узнали, что у него не выдержало сердце. Вакханалия вокруг школы Переверзева перерастала в кампанию против Фриче. Ученый это видел и чувствовал...

Говоря о его учениках, нужно признать, что при жизни мэтра никому из них не удалось создать произведения, которое вызывало бы сейчас историко-научный интерес. Но самый яркий из них, И.М. Нусинов, стал исследователем – со своей системой взглядов на литературное развитие. Его книги полезно знать<sup>30</sup>. Их талантливый автор погиб в лагере.

И.И. Анисимова трудно отнести к разряду научно даровитых авторов. Но он обладал способностями популяризатора европейской литературы, имел навыки журналистской скорописи и написанное им далеко не исчерпывается трехтомным собранием сочинений<sup>31</sup>. В культурном пространстве новой «органической» поэтики он – «гость случайный».

История науки складывается не только из школ и их многолюдного состава. Часто идеи выдвигаются отдельными учеными и ими же разрабатываются. Таков был Сакулин. Кроме написанных и выпущенных в свет историко-литературных сочинений, ученым был задуман труд, энциклопедический по охвату теоретико-эстетических проблем. Однако удалось осуществить лишь несколько выпусков. В 1970-е годы А.И. Ревякин, солидный профессор, рассказывал автору этих строк, что продолжить и завершить начатое издание помешала внезапная смерть академика. Уже тогда, в тридцатые, поговаривали о ее загадочности. Сакулин, возвратившись из Праги, где он участвовал в работе конгресса славистов, выступая как литературовед и как лингвист, сумел снискать успех у коллег. Но психологически в Москве он чувствовал себя тревожно. Его физическое здоровье было отменным, смерть для многих знавших Сакулина последовала неожиданно, породив множество слухов...

Аресты на долгие годы, внезапно прервавшие жизни, многое из того, что не додумано, не договорено и не дописано. Тем не менее, если и нет успевших полнокровно развиться школ, исторически достоверно одно: есть научное направление, которое мы, как нам представляется, с полным к тому основанием именуем новой «органической» поэтикой.

4. *Творческие подходы.* Эта теоретико-эстетическая система имеет глубокие национально-культурные корни; она схватывает

и по-новому осмысливает существенные особенности отдельных стилей в русской литературе – именно, в той их области, где выкачивается безоглядная очарованность писателей красотой мира, его предметной и телесной явленностью. Тут они, поэты и прозаики, достигают единства эстетического и жизненного переживаний. Магия яви в искусстве – вот что выступает главным в таких стилях. Можно сказать, что литературно-художественный и теоретико-эстетический «органицизм» есть специфический вариант такого феномена в русской духовной жизни, как почвенничество. Иначе говоря, это – определенный пласт национальной культуры, который, естественно, не отделен от других ее залеганий. А.В. Михайлов, предложивший ввести этот термин в филологические исследования, писал, что «пласт, во-первых, очерчивает ту сферу, в которой, утрачивая свою обособленность, будут сталкиваться, ссориться и соопределяться разнородные литературоведческие понятия, а, во-вторых, пласт напоминает о том жизненном бытии и указывает на то жизненное бытие, в котором вообще коренится и из которого идет как потребность и необходимость и литература, и сама наука о литературе»<sup>32</sup>.

Культура, как известно, есть динамическое целое – и не только внутри себя, но и с позиций исследователя, то есть с той точки, которая находится вовне и с высоты которой хорошо просматривается историческая процессуальность явлений. Если же литературной историей считать не только художественные направления, течения и стили, а также и науку, которая их осмысливает, то пласты «в самой литературоведческой науке постоянно колышутся, движутся, тоже никогда не стоят на месте»<sup>33</sup>. Развиваясь, они вступают во взаимодействие; их соприкосновение друг в друге – почти обязательно, мера его – исторически различна. И как бы ни изменялись тектонические уровни пластов, каждый из них, из пластов, не теряет собственных признаков и не может быть завершенным. Случись обратное с тем или иным пластом, и он выпал бы из живой ткани культуры, из ее текучего бытия. Вот и новая «органическая» поэтика имеет свою историю и свое, надо думать, длительное продолжение, побуждая исследователя к историко-генетическому слежению за формированием того ансамбля знаний,

который обозначен этим термином.

Для каждого ученого желательна поддержка его идеи убедительными фактами. Но высшей формой удовлетворения его профессионального честолюбия полагается достижение творческой цели, в соответствии с которой мысль исследователя была бы связана с синтезирующим построением, имеющим значимость историко-культурной парадигмы. В таком случае даже единичный факт будет насыщен объемным содержанием, а эволюция научной мысли предстанет как один из моментов культурного процесса, как оригинально запечатленный отблеск его исторического своеобразия. Таким образом, наша задача состоит не в том, чтобы гордиться своими фактологическими добродетелями, а в том, чтобы пронизать анализируемый нами материал стратегически важной и исторически существенной идеей. Представить новую «органическую» поэтику – значит осмыслить ее в контексте русской культуры, в частности, того ее пласта, который обладает собственной, глубоко специфической закономерностью, проявляющейся как в формах художественного отражения действительности, так и в методах научного осознания этих форм. Круг входящих сюда явлений охватывается *соматическим* или *телесно-вещественным (пластическим) стилем*. Этот стиль изучен у нас очень слабо. Лишь в последнее время о нем стали писать литературоведы<sup>34</sup>, а также историки искусства<sup>35</sup>. Что же касается истории науки, то мы вынуждены вторгаться в сферу указанного стиля как в область, совершенно не известную исследователям.

Новая «органическая» поэтика как явление указанного стиля отличается определенной сложностью, наблюдаемой прежде всего в сфере ее реакций на *слово*. Тут мы имеем дело с двумя видами рефлексии. В первом случае теоретик-«органик» интересуется не собственно словом, а тем, что стоит за ним, то есть его внимание сосредоточено *не на выражении*, а на – *выражаемом*. Совсем дружная реакция характерна для такого ученого, как Сакулин. Он видит в слове и семантику, и выразительные потенции, что дает теоретику возможность приблизиться к пониманию самоосмысляющей и саморежиссирующей функции слова в тексте, вообще – в поэтическом

(широко трактуемом) высказывании.

Эти типы слова и реакции на него во многом определяют дискурс «органической» поэтики. Они же, эти типы, наблюдаются в стилях русской литературы на различных стадиях ее развития, так что речь идет о том, что А.В. Михайлов назвал «историко-культурным словом»<sup>36</sup>. И если уж мы говорим о стиле и его исторической процессуальности, то «этапы, которые вычлняются в этом развитии, будут связаны с поворотными моментами в судьбе слова – т.е. того, что стоит в центре исторической поэтики»<sup>37</sup>.

Противоборство двух разновидностей слова составит своеобразный драматический мотив в жизни теоретико-литературного «органицизма». В будущем, вероятно, предстоит расширить именной состав мыслителей соматического стиля как культурного феномена. В ближайшем от нас времени это – К. Леонтьев и Н. Страхов, В. Розанов и о. П. Флоренский. Из писателей XX века ближе всего к означенному ряду стоит А. Платонов. Если продолжить эту перспективу, то здесь окажутся русские «космисты» – от Н. Федорова до В. Вернадского. Все они стремятся к познанию жизненной материи, то есть живого тела и вещества. Каждое из названных тут имен сопрягается с оригинальной теорией жизни и красоты, а также их структурного устройства. Время обобщений еще не пришло, но уже сейчас ясно, что изучение мыслительных парадигм названных писателей, теоретиков искусства и философов потребует эластичной, даже изощренной методологии. Результаты здесь должны быть многообещающими, но пока, разумеется, нельзя сказать что-то определенное. Однако в границах охваченного нами материала вполне убедительным представляется вывод о том, что сам характер слова, который определяет типологию «органического» дискурса, находится в логической взаимосвязи с концепцией мира и человека – в тех, естественно, пределах, в каких возможно ее проявление в целостной мировоззренческой системе того или иного литературоведа. В «органической» поэтике вообще это – телесный человек, взлелеянный таким поэтическим воображением и таким поэтическим мышлением, которые оперируют дорефлективным словом, весьма далеким от самоосмысляющей себя режиссуры поведения –



в мире и в тексте. Изменение типа слова влечет за собою качественную трансформацию дискурса, переключение его когнитивной энергии в иную систему теоретических ориентиров и, скажем так, гуманитарных предпочтений. Как только Сакулин стал апеллировать к слову, находящемуся в традиции великой риторической культуры с ее гибкой выразительной системой и универсальной семантикой, – сразу же отпала идея художественного творчества *без имен*, а мысль об индивидуальности писателя стала одной из центральных в литературном учении филолога. Так *телесный человек* уступил место *личности*. На уровне высокого абстрагирования, следовательно, можно утверждать, что писатель, в понимании ученого, есть носитель самоосмысляющего себя слова. Само собой разумеется, что, говоря о слове данного типа, мы не утверждаем, будто бы Сакулин строил, в частности, свою теорию стиля на фундаменте риторической поэтики. Его взгляды на классицизм, романтизм и реализм историчны и во многих аспектах вполне современны. Надо только заметить, что он настойчиво подчеркивал *логосность* стиля, соотнося ее с телеологией формы, отчего конструктивно-строительные моменты творчества вводились в сферу *сознательного* отношения к ним художника, а вопросы их структурно-содержательного функционирования рассматривались как самостоятельная проблема.

Автор настоящего исследования принадлежит к тем филологам, которые полагают, что история литературоведения призвана изучать не только абстрактный и категориальный смысл предмета, но и его человековедческое, жизненное содержание, предрешающее научную ценность и историческую судьбу эстетических систем. Тема *телесного человека и личности* – это два горизонта восприятия и понимания как жизни, так и искусства. В новой «органической» поэтике представлены обе «жизненно-эстетические» философии и насколько они совместимы друг с другом, читатель узнает из нашей книги.

Как мы указывали выше, явление соматического стиля представлено у нас, в основном, литературными теориями Переверзева, Фриче и Сакулина; в их трудах он дан с разной степенью выразительности. Его общие признаки соседствуют здесь с элемента-

ми, привносимыми каждым из ученых. Конкретизации разносторонних представлений об этом стиле будет способствовать объемное описание литературных теорий. Мы попытаемся сформулировать индивидуально-типологические характеристики «новоорганических» построений, чтобы увидеть те «приращения», которые приобретал соматический стиль в творчестве каждого из литературоведов.

Трудно сказать, какие идеи, кроме описываемых в нашем исследовании, были бы выдвинуты новой «органической» поэтикой, если бы ее существование не было прервано внешней силой. Однако ясно, что нарастание морфологических тенденций (в их риторико-поэтологическом смысле) могло бы изменить самое методологию «органического» мышления в литературоведении. Но был бы этот сдвиг в подходе к произведению и стилю столь драматичным, как это мы видим в случае с Переверзевым, вряд ли кто отважится утверждать категорически. Ведь о. П. Флоренскому и А.Ф. Лосеву, например, с их «органическим» восприятием феномена языка, ничто не мешало чувствовать себя комфортно, когда они подвергали *слово* тончайшему морфологическому анализу. Жаль, однако, что их опыт еще не нашел широкого распространения, хотя структурные штудии в литературоведении иногда приобретают вполне «органический» характер. Лингвистика также не лишена подобных интенций. Методологический синтез жизненной морфологии и поэтологической рефлексии исследователя над произведениями художественного творчества в последнее время находит своих сторонников. На этом пути есть что сказать и новой «органической» поэтике.

## **ЧАСТЬ I**

# **ИСТОЧНИКИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. СТАНОВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНО- ГЕНЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА**

**ГЛАВА 1**  
**«ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА» АП. ГРИГОРЬЕВА И НАУЧНЫЙ**  
**КОНТЕКСТ XIX-НАЧАЛА XX вв.**

*1. «Органическая критика» как источник социально-генетического метода. Телесно-вещественные интуиции в эстетическом учении Ап. Григорьева. Статуарная трактовка человека. Художественное содержание как сенсуальный феномен. Концепция историко-литературного развития*

Характерной особенностью социально-генетического метода в литературоведении является (1) телесно-вещественное понимание искусства (2) с подчеркиванием в нем тотального жизнеподобия и структурного тождества с действительностью, а также (3) чисто статуарная, скульптурно-пластическая трактовка человека и (4) тесно связанный с нею эстетизм художественных произведений, который имеет, однако, (5) исключительно жизненное назначение.

Источники указанной специфики многообразны, но определяющим среди них следует назвать «органическую критику». Конечно, мы говорим не о том, что социально-генетическое литературоведение целиком повторяет когда-то сказанное Ап. Григорьевым, но лишь подчеркиваем, что именно этот мыслитель заложил краеугольный камень того типа мышления, который окажется устойчивым или, как сказал бы Д.С. Лихачев, «застрявшим»<sup>38</sup> явлением в истории русской культуры. Свою задачу мы видим в слежении за эволюцией этого типа мышления, что нередко делается историками художественной литературы, хорошо осознающими, что «есть <...> немало проблем «сквозных», внутренне преобразующихся в движении времени, и – при всей своей динамичности, – сохраняющих единую литературно-эстетическую сущность»<sup>39</sup>. Но тут правомерен вопрос: неужели «органическая критика» – столь совершенная научная система, что оказалась в состоянии питать литературоведческую мысль начала XX века? На этот вопрос мы ответим утвердительно. Литературное учение Григорьева по своему теоретическому уровню ничуть не уступает социально-генетическим построениям

Н.И. Коробки, В.А. Келтуялы, В.М. Фриче, В.Ф. Переверзева и других исследователей. Нужно помнить, что «в истории очень часто попадают примеры того, как некоторые более развитые формы явления возникают гораздо раньше менее развитых форм, поскольку история предмета вовсе не есть еще логика и часто переставляет логические моменты в таком, на первый взгляд, случайном порядке, который вполне противоположен чисто логической последовательности»<sup>40</sup>.

Ап. Григорьев был первым из русских мыслителей, кто базировал искусство на телесно-вещественных интуициях. Н.Н. Страхов в свое время верно писал, что главная мысль, которая лежит в основе органической теории, «имеет чрезвычайную простоту и широту. Ее можно назвать *смирением* перед предметами»<sup>41</sup>.

В современной научной литературе отмечается, что «положительным качеством органической критики» является ее доверие к искусству как «самой яркой действительности»<sup>42</sup>. Однако принципиальных выводов при этом не делается. Между тем речь тут должна идти не о том, что искусство отражает действительность, оставаясь при этом самим собою, но – о его структурном тождестве с этой действительностью. Ведь искусство, по Григорьеву, «есть, с одной стороны, органический продукт жизни, а с другой стороны, – его же органическое выражение»<sup>43</sup>. Критик, безусловно, понимает, что действительность – это еще не искусство, однако в последнем ничего, кроме действительности, он не видит и знать не хочет. А это значит, что восприятие искусства у него не столько эстетическое, сколько общежизненное. «Органический взгляд, – писал Григорьев, – признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы», причем искусство освобождено у него от идейно-рефлексирующего содержания. Специфика творчества заключается не только в его органической материальности, но и в тесно связанной с ней *безмысленности*, ибо художественная деятельность – «результат работы сил непосредственных, сил совершенно жизненных», и она всегда «несравненно шире захватом, чем какое бы то ни было сознание» (2, 143). Все, что не находит своего формованного, физического, телесного воплощения, оказывается, по

такой логике, миражом, иллюзией. О художественном произведении Григорьев так прямо и пишет: «Творческое создание не есть мечта, мираж, оптический обман, оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право на существование»<sup>44</sup>. Критик, как видим, настаивает на предметном, материально-физическом представлении об искусстве. Ход его мысли таков: если жизнь и ее формы есть нечто органическое, природное, чувственное, вещественное, а искусство – продукт жизни, то и оно есть такая же чувственность, такое же тело, вещь или – любимое определение Григорьева – предмет. В этой своей материальности или предметности искусство оказывается всецело изоморфным жизни.

Несомненно, такие представления далеки от научных, что, однако, не делает их абсурдными. Ведь стремление преобразить *слово* в самую жизнь – во всем богатстве ее телесно-физических, предметных проявлений – постоянная тема мирового художественного творчества. У современного поэта, например, читаем:

Как я хочу, чтоб строчки эти  
Забыли, что они слова,  
А стали: небо, крыши, ветер,  
Сырых бульваров дерева!

Чтоб из распахнутой страницы,  
Как из открытого окна,  
Раздался свет, запели птицы,  
Дохнула жизни глубина.<sup>45</sup>

Теоретические суждения, в которых смешиваются и структурно не различаются искусство и действительность, отождествляются «формы жизни» – с их эстетическим выражением, в результате чего делается акцент на экзистенциальной, общежизненной специфике искусства, с полным основанием могут быть отнесены к *онтологической* эстетике и теории литературы. Органицизм построений Григорьева покоится на вполне ясных и определенных истолковани-

ях искусства: оно есть тело, вещь или предмет. Из истории эстетической мысли известно, что теоретическое сознание, оперирующее в своей работе конкретно-чувственными, телесно-вещественными образованиями, отлично от других типов мышления. Это – *пластическое, скульптурное сознание*<sup>46</sup>.

Но – пойдём дальше. Жизнь, по Григорьеву, всегда *энергийна*, именно поэтому она и способна вырабатывать *продукт*. А искусство, повторим, – такое же, как и жизнь, тело, такая же, как и жизнь, чувственность. За счет чего же жизнь энергийна и почему она обладает даром *порождения*?

В эстетическом учении Григорьева речь идет не просто о телах, вещах и предметах. Для теоретика и поэта Григорьева в органическом мире, как и в формах, его отражающих, нет ничего мертвого. Все тела, вещи и предметы наделены у него внедренной в них психичностью. В этом синкретизме материи и духа мыслитель видит феномен жизни и всего сущего. Всякая психичность выступает в отвердевшей, пластической форме, а тождество антиномий, их «примирение» создает *одухотворенный соматизм* жизни и искусства. Это – венец теоретических размышлений Григорьева. «Я ничего не искал и не ищу, – писал он, – как указать на тождество законов органического творчества в <...> явлениях мира психического (духовного) и соматического (материального) (2, 116).

В учении Григорьева об искусстве нет такого «идеального», которое не нашло бы своего телесно-вещественного выражения. Благодаря этой особенности «органической» концепции, она типологически совпадает с мировоззрением, в соответствии с которым «все действующие силы, составляющие часть мира, обладают не только *внутренней* духовной и психической деятельностью, но также *внешней* деятельностью, имеющей пространственную форму, т.е. телесный характер. Таким образом, *все духовное и психическое воплощено*. Эта теория может быть названа пансоматизмом...»<sup>47</sup>.

При всех совпадениях, часто весьма глубоких, с иными философскими системами, доктрина Григорьева не поглощается ни одной из них, потому что, как мы указывали, залегающий в ее основе соматизм «одарен» изначальной эстетичностью, дающей всякой

материальности возможность некоего преодоления себя, чтобы быть не просто вещью, но стать – художественным образом.

Итак, в "органической критике" всякое тело, вещь и предмет являются носителями такого качества, которое делает их *живыми*. Духовное или живое воплощено здесь в тотально эстетизированную телесность, чувственность. «Все идеальное, – говорит критик, – есть не что иное, как аромат и цвет реального» (2, 81). Да, это – подлинно чувственная теория, для которой идеальное явлено не только как телесно-вещественное, осязаемое, видимое, но – даже и обоняемое! В ее пределах существует не только телесно-вещественная скульптурность, но и свойственная всей этой материальности яркость и аромат живого, «а раз это живое, – указывает современный историк эстетики, – одинаково характерно и для всего неживого, то есть все неживое в конце концов есть живое <...> то мы не можем иначе назвать такую вещь, как мифом».<sup>48</sup> Поэтому мировоззрение Григорьева, постоянно оживляющее и одухотворяющее всякое тело и вещь, можно определить как мировоззрение *мифотворческое*. Само собой разумеется, что здесь мы говорим не о мифотворчестве вообще, но о логически конструируемой мифологии, источником и внутренним обоснованием которой является синкретизм "органической критики". Этот синкретизм сливает воедино поэтическое и научное в мышлении Григорьева. Перед нами – драматическая ситуация, заставляющая активно размышлять над формами гуманитарного знания, возведенными на синтезе двух начал – рационального и интуитивного.

В своих определениях искусства критик неустанно повторял, что оно «существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность» (11, 28). Искусство дорого нам тем, «что <...> внесло оно <...> в массу познаний о человеке» (9, 8). Коротко говоря, искусство имеет своим содержанием «не пустую игру», «но душу и жизнь» (11, 28).

Не расходятся ли эти высказывания Григорьева с тем, о чем у нас говорилось в характеристиках его учения? В самом деле: вначале мы утверждали, что искусство, по Григорьеву, есть самовоспроизведенное мировое тело; сейчас же, не замечая, как может



показаться, противоречия, мы приводим точные и прямые указания критика не на телесно-вещественное, но на человековедческое содержание искусства. Как сопрягаются и сопрягаются ли все эти положения в сколько-нибудь приемлемое логическое единство?

Напомним: содержанием искусства, по Григорьеву, является «душа и жизнь». Соотнесение этого утверждения критика с телесно-вещественной спецификой искусства, о которой мы писали выше, неизбежно заставляет сделать вывод о том, что вместилищем этого живого (души) только и могут быть тело, предмет, вещь. А если уж мы хотим довести эти соотнесения до исчерпывающего конца, то необходимо смело и прямо сказать, что в функции тела, предмета или вещи, которые одухотворены внедренными в них «душой и жизнью», в «органической критике» выступает не какая-то неизвестная нам материальность, но – человек, то есть именно человек мыслится в значении тела, предмета или вещи.

Возможно, такая логика Григорьева кому-то покажется странной, но для самого человека тут ничего уничижительного не содержится. Ведь он, прежде всего, и в самом деле – тело. Современная антропология начинается с этого тезиса, полагая, что именно тело делает человека существом не только природным, но и – космическим, органически укорененным во Вселенной.

В настоящем исследовании мы имеем дело с эстетическими теориями, причем с такими, в которых соматические интуиции выдвинуты в качестве доминирующих. В истории искусства подобные типы мысли хорошо известны. Эстетика античности целиком базируется на идее телесного человека. Да и в поздние после Древней Греции и Рима времена сталкиваешься с материально-эстетической трактовкой и воспроизведением человека. Искусство классицизма, например, не избегает этой традиции, а в XX-м веке акмеисты прямо выражают ностальгические чувства по поводу ускользания и даже иссякновения, в частности, у символистов ощущения плотской, чувственной органичности мира и поэзии.

Телесно-вещественное или скульптурное восприятие человека не должно увязываться с какой-то внутренней его обедненностью. Скульптурный человек античности и соматический титан Возрождения в высшей степени пассионарны, а их душевная жизнь – знак не пустоты, но интенсивных психологических переживаний, дающих материал не только для трагедии, но и проникновенной лирики, волнующей и современного человека.

Григорьев, хотя и называл себя «последним романтиком», отнюдь не все принимал в искусстве и эстетике романтизма. Пластическому мышлению поэта и критика было трудно примириться с тем, что «романтики и Шеллинг, – как пишет Н.Я. Берковский, – понизили значение категории вещи»<sup>49</sup>. Критик полагал, что «органицизм» вовсе не является препятствием для полноценного воспроизведения и жизни, и психологических типов. Последние же ничуть не теряют в своей полноте и индивидуальном своеобразии, будучи представлены в произведениях великих писателей. Тут речь идет не о типажах (собственно, такого слова и не существовало в литературно-критическом обиходе XIX века), но о типах – в их индивидуальном отличии от им аналогичных, как сказал бы П.Н. Сакулин. Вообще, в сознании той эпохи единство общего и личного, неповторимого отложилось в качестве нормы – как эстетической, так и жизненной, что хорошо проявлено, например, в словах К.Н. Леонтьева, сказанных об Ап. Григорьеве. В этой характеристике фигурирует не *облик*, но *лицо* человека – зеркало его индивидуальности. «Мы часто ищем русских лиц, – писал Леонтьев. – Вот вам одно из них; он был похож не только на *русского*, и еще на *себя самого*»<sup>50</sup>.

В «органическом» мировоззрении соматизм нашел всестороннее развитие, захватывая в сферу осмысления не только человеческую индивидуальность, но и ее *выразительные* формы, что, как известно, относится к области эстетики. В.В. Розанов, чье философское и художественное творчество находится в традиции «органицизма», писал о том, что *личность* обретает воплощение прежде всего в *лице*. Это – средоточие ее сущности и внешней проявленности. Мыслитель утверждает, далее, что в человеческой фигуре есть части, линии и плоскости некой «глухоты и тупости», но *локоть* и *плечо* «уже начинают что-то или хотят что-то сказать»<sup>51</sup>. И в этом Розанов усматривает «начало лица, намек к нему»<sup>52</sup>. Значительно большей выразительностью обладает *кисть* руки и *ступня* ноги. В кисти руки – огромные экспрессивные возможности. Руки *ищут, тянутся, воздеваются*, образуя некую *фразировку* смысла. Ладонь же есть эмбрион лица и содержит в себе потенции «автономной ду-

ши»<sup>53</sup>. Кисть руки, по Розанову, имеет почерк, т.е. *характер*, манеру, едва ли рационально объяснимую<sup>54</sup>. То же и у подошвы: у каждой своя походка и *фразировка* в танце<sup>55</sup>. Названные здесь части тела – своеобразные зародыши лица.

В этой охваченности телом и его выразительными формами только и может существовать *живое*, то есть душа, жизнь которой так драматично описывается в произведениях мыслителя и художника Розанова. Он достигает в таких описаниях не только подлинности личностного самочувствия человека, но и его целостности, данной как единство духа, его телесного вместилища и средств коммуникативно-эстетической выразительности. Это – лишь один из примеров «цельного знания» о человеке, предложенного «организмомом», совсем не собиравшимся подавлять индивидуальное за счет типового и общего.

Мы забежали вперед, переключившись на анализ теоретико-эстетического "организма" в эпоху Серебряного века. Характерологические идеи Розанова были, пожалуй, вершинным результатом в данной области знаний. Позднее наблюдается заметное снижение качества творческой мысли: в жертву общей типологии она приносит индивидуальное своеобразие характеров. Однако фактом является и то, что тенденция к репрезентативно-знаковому восприятию художественно-психологических типов нередко эволюционировала в сторону историко-культурного их изучения, где без внимания к индивидуальным особенностям литературных персонажей обойтись было трудно.

Как выглядит характерологическая проблематика на страницах "органической критики"?

Учение Григорьева о типах, характерах в искусстве сопрягается с множеством ответственных проблем литературоведения и эстетики. Что же касается непосредственно самой характерологии как инструмента анализа литературы и искусства, то в трудах Григорьева она предстает во всем своем органическом своеобразии и методологической значительности. В "органической критике" характерология не столько сопрягается, сколько сама сопрягает все элементы доктрины в единое целое. Характерологический подход к

литературе и искусству – это не какая-то часть, раздел или «параграф» в учении Григорьева. Это – метод и философия литературоведения. Более того, характерологические этюды, которыми изобилуют труды критика, перерастают жанровые границы собственно литературоведения, имея сильную тенденцию к превращению в философско-психологические и человековедческие очерки. Теория типов у Григорьева – это интегрирующая теория, она определяет восприятие художественных произведений и метод их литературно-критического анализа.

Исходным свойством художественного таланта критиком признавалось умение писателя отождествиться с объективной материальностью мира, раствориться в ней до состояния *tabula rasa*. Однако «высшую степень объективности представляет способность к созданию *типов* – общих, отрешенных образов» (2, 65). Эти типы – репрезентативны, они – медиумы эпохи, ее культурно-духовного климата. «Исторически, – писал Григорьев, – живем не мы, как индивидуумы, но живут веяния, которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями» (1, 55). Вот эта представительность и делает художественные типы отрешенными от всего индивидуального. В своей эстетической формованности они настолько объективны, что здесь не место художнической и человеческой индивидуальности их творца. Его создания обладают той жизненной самостоятельностью действий и убедительностью живой поведенческой логики, которые *отчуждают* автора от его произведения. Точнее, типы поглощают его, растворяют в себе, идентифицируются с ним. Так, например, Шекспир отождествляется критиком с Фальстафом (2, 2-3), Лермонтов – с типом «необузданной, зверской страстности» – Мцыри и Арбениным (2, 37). Подчеркнем, что речь идет здесь вовсе не о психологии творчества, но о гносеологической природе и специфике художественных типов. Ясность тут совершенно необходима. Никто не будет спорить, что создание характерологического образа требует от художника артистического дарования, то есть умения психологически перевоплощаться в образ, но это не значит, что перевоплощение делает художника самим этим образом, в то время как "органическая критика" принци-

пиально настаивает на такого рода идентификации. В искусстве может запечатлеваться не авторская воля и хотение, но объективно существующая характерологическая явленность чужой воли и чужого хотения. Так "органическая критика" зафиксировала одну из диалектических, то есть противоречивых, сторон творчества: тот мир, в котором художник «растворен», превращается для него в мир «чужой» и не имеющий с ним никаких связей как со своим демиургом. Речь идет, следовательно, об *отчужденно-характерологическом* воплощении автора в литературном произведении.

Мы были бы весьма далеки от современной науки, в частности, от ее представлений о «чужом» и «своем» в творчестве, об образе автора и его структурной выраженности/невыраженности в произведении, если бы прошли мимо вышеизложенных суждений Григорьева. Скептицизм тут неуместен. Все сказанное критиком требует углубленного анализа, хотя и с первого взгляда ясно, что мысль о «растворении» автора в изображаемом почти канонична для реалистической эстетики с ее тезисом о *правде* жизни и нежелании какого-либо замутнения воссоздаваемой действительности авторской субъективностью. Так же обстоит дело и с характерологической идентификацией автора, который, «умирая» в образе, тем самым утверждает свой талант в форме художественной правды и ее всеобщей значимости. В наше время не только ученые филологи, но и сами поэты считают нужным развивать подобные мотивы:

Мы лишь футляры для планет,  
 Контейнеры для света.  
 Тебя и не было и нет.  
 В тебе живет планета.<sup>56</sup>

Напомним, что глубочайшая специфика мировоззрения критика заключается в том, что всякую материальность он воспринимает как пластически формованную одухотворенность, как нечто живое. Мировое тело жизни – это живое тело; почва, на которой вырастает искусство, – это живая почва; о том же, что скульптурность характера – это, конечно, живая скульптурность, и говорить нечего. Поэтому здесь невозможно понять характер как некое живое, ото-

рвав его от живого целого. То и другое здесь – в нераздельном единстве, в пульсирующей и животрепещущей целостности. Вот почему "органическая критика" не знает и не признает *поэтику как науку*. Григорьев может пылко восхищаться художественными образами, их соразмерностью и гармонией, но он никогда не задумывается о «пружинах» этой красоты, ее морфологии и структуре: искусство, как жизнь и как всякое живое, не поддается аналитическому, дифференцирующему восприятию, оно – неразложимо. «Художество, – писал Григорьев, – есть дело общее, жизненное... Как же мы отнесем к нему с равнодушной техникой? – этого нельзя!» (2, 83). Правда, в некоторых статьях критика можно заметить элементы структурного анализа художественных произведений, что, колебля общих устоев органического метода, все же сигнализирует о некоторых симптомах разложения теоретической мифологии Григорьева.<sup>57</sup> Этот, едва наметившийся процесс, бурно разовьется в "органическом" литературоведении позднее, в XX-м веке – в самых глубинах построений В.Ф. Переверзева, поставив его литературную теорию почти на грань катастрофы.

Обозначив разнонаправленные тенденции во внутреннем строении "органической критики", тем более интересно знать, в каких поэтологических и стилистических формах они реализуются. Задача такого рода частично выполнена в одном из немногочисленных исследований, по своему типу и высокому научному уровню остающихся, к сожалению, еще весьма редким<sup>58</sup>.

Все вышесказанное позволяет определить "органическую критику" в качестве *характерологической теории литературы*, которая плохо различает структурные и морфологические ингредиенты произведений и поэтому может быть отнесена к числу *синкретических* концепций в области литературоведения и эстетики.

Синкретизм учения Григорьева проявляется также и в воззрениях критика на содержание и форму в искусстве. Большим недостатком эстетики Гегеля он считал узаконенную немецким философом раздельность этих категорий. "Органическая критика" смотрит на искусство с точки зрения самого искусства, поэтому мифотворческий принцип «все – во всем» является здесь основопола-

гающим. Художественное произведение, по Григорьеву, синтетично, духовное или живое дано здесь как телесно-вещественное, а последнее оказывается заряженным этим живым. Классическая эстетика и литературоведение исходят из положения о процессуальности и взаимной текучести содержания и формы, на чем и строится их необходимое эстетическое единство (но не тождество!). "Органическая критика" воспринимает эти категории (а точнее, она не хочет их специально выделять и теоретически осмысливать) как исходно данную нераздельную целостность, что и должно быть свойственно онтологической теории искусства. Поэтому с точки зрения логики Григорьева, вопрос о том, что есть форма, а что – содержание в искусстве, вряд ли правомерен. В искусстве то и другое находятся в диффузной и неразличимой связи. Но если все же смотреть на дело глазами классической эстетики, то формой окажется телесно-вещественный слой произведений. А повышенная роль соматических и предметно-вещественных интуиций в "органической критике" сопровождается у Григорьева оригинальной трактовкой художественного содержания. Мы уже отмечали, что критик настаивал на безмысленности литературных произведений. И тут он заходил весьма далеко. Художественные произведения, по его убеждению, «идут <...> от образов, а не от идей» (2, 6), и вообще, подводил итог критик, «всякая истинно-художественная деятельность <...> идет в разрез с теориями, каковы бы они ни были» (7, 42). «Само слово «теория» употребляется в статьях Григорьева лишь в бранном, дискредитирующем смысле»<sup>59</sup>. Ко всему этому, критик прямо-таки трепетал перед опасностью индивидуально-личностного искажения или затемнения объективных основ жизни чем-то «пришлым и наносным»<sup>60</sup>.

Зададимся вопросом: «безмысленно» – значит ли «бессодержательно»? Отнюдь нет! Григорьев-теоретик испытывает недоверие к *идеям* в искусстве, но он преклоняется перед *живым* в нем. Это *живое* – многообразно. Мы, по крайней мере, можем сказать, что в понимании критика, это – психичность, некие жизненные *векания* – эмоционально переживаемые явления общественной жизни. И это, наконец, некий идеал, логически не формулируемый, но вопло-



щаемый в искусстве как мирозерцание художника<sup>61</sup>. Таким образом, содержание искусства трактуется Григорьевым *не идейно*, но исключительно *сенсуально*. Как и другие суждения критика, это его положение будет развито в социально-генетическом литературоведении, и в дальнейшем мы подвергнем его теоретическому анализу.

Завершающим пунктом "органической критики" следует считать решение проблемы исторического развития искусства. Григорьев остается верным себе и не ищет здесь никаких вне человека и его жизни лежащих аргументов и объяснений. И если, как установлено выше, творчество есть отчужденно-характерологическое воплощение художнической личности и ее идеалов, то развитие искусства может быть представлено образно – в виде галереи *одинаковых, но многоцветно отличающихся друг от друга статуй* или *скульптур*. «В сердце человека, – писал критик, – лежат простые вечные истины, и по преимуществу ясны они истинно-гениальной натуре. От этого и сущность мирозерцания одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет» (6, 30).

В свое время Л.П. Гроссман верно указал, что в основу "органического" историзма в статьях критика «кладется еще не нашедшая себе в то время выражения литературная гипотеза трансформизма. В истории литературы Ап. Григорьев с замечательным искусством выделяет ту общую канву, идущую от предков к отдаленным потомкам, на которой каждый из них вышивает свой оригинальный узор»<sup>62</sup>. При этом нельзя не заметить и того, что в концепции Григорьева «историческое начало в творчестве художника – это только некая одежда, надетая на вечную сущность. Сама основа искусства становится, таким образом, неподвижной, неизменной, лишенной подлинного развития. Получается дуализм, противоречие между историческим и вечным»<sup>63</sup>. Нам бы хотелось, однако, заметить, что вряд ли было бы правильным понимать Григорьева так, что он, мол, отстаивает эстетическое однообразие искусства. В продолжение ранее цитированных соображений он пишет: «Одну и ту же глубокую, живую веру в правду, одно и то же тонкое чувство красоты и благоговения к ней встретите вы в Шекспире, в Гоголе, в Ге-

те и в Пушкине; различие может быть только в степени и в цвете чувствования, но та же самая нота звучит и в напряженном пафосе Гоголя, и в мерно-ровном, блестящем течении творчества Гете, и в благоуханной простоте Пушкина, и в строго-безукоризненном величии Шекспира» (6, 30).

Ничто не мешает нам увидеть здесь, с одной стороны, стремление Григорьева обозначить то эстетическое единство, которое есть *круг искусства*, с другой же стороны, – понять, что искусство есть форма исторически множасьейся красоты, бесконечной в своем роскошном многообразии, причем вся эта красота дана – в высшей степени. А если мы помним, что искусство, как и жизнь, есть живая материальность, то должно быть ясным, что речь идет об эстетизированном *идеальном теле*. Существенно помнить также и то, что каким бы причудливым и исторически своеобразным оно ни было, это всегда – *одно и то же тело*. Тут "органической критикой" отвергается как релятивизм, так и малейшая возможность диалектического скепсиса, видящего противоречивость любого явления и на этой основе создающего теорию его движения и исторического развития. Мышление Григорьева пытается охватить динамику эстетических форм в их универсальном – жизненном и художественном – разнообразии и, вместе с тем, оно, как подлинно пластическое мышление, не может отказаться от *идеи внутренне замершей основы*, субстанции этих форм. История искусства, по Григорьеву, есть *наращивание* его телесно-предметной массы, а также ее основы, которая образуется из так называемых «допотопных» и «отсадных» явлений<sup>64</sup>.

Для целей настоящего исследования сказанного об историко-литературной концепции Григорьева вполне достаточно. Заметим только, что эта концепция весьма трудно поддается строгим методологическим классификациям. Так, при желании сделать Григорьева позитивистом нелегко удержаться от того, чтобы не увидеть в его построениях знаменитые статический и динамический ряды в потоке исторического развития искусства. Если же исследователя обуревают соблазн зачислить Григорьева в диалектики, то и для этого, как может казаться, есть некоторые основания: ведь критик учил об искусстве как вечном, но в то же время многоликом единстве жизненного и художественного. Однако подобные классификации "органической критики" мы вынуждены признать недостоверными. С позитивизмом, например, учение Григорьева расходится принципиально, а именно в том, что критик мыслит нераздельно-образными целост-

ностями, а не абстрактно-логическими категориями. История искусства, в понимании Григорьева, – монолитное тело, а не «структура» и не «морфология», как и не «ярусы», не «ряды» и не «уровни». Точно так же посрамляется и тот исследователь, который во что бы то ни стало хочет представить Григорьева материалистом и диалектиком. Мифологизм "органической критики" несомненен, и мы стремились его показать. Что же касается диалектических элементов доктрины, то их значение меньше того, что могло бы составить ее типологическую характеристику. Жизнь, искусство и история вырастают у Григорьева на «вечных» началах или «истинах», в самих себе не содержащих никаких противоречий – этой основы всякого жизненного, творческого и исторического развития.

И все же... Поскольку дискурс Григорьева включает в себя элементы *поэтического*, то это качество привносит в его высказывания некоторую долю многосмысленности. С позиции наукообразного педантизма это – плохо. Но импровизационно-творческому мышлению это дает возможность соотнести концепты "органической критики" с языком современной науки. В самом деле, что такое «вечное» или «истинное»? Не содержат ли эти понятия то, что в настоящее время мыслится как устойчивая основа культуры, то есть ее архетипный уровень? Судя по тому, что написано Григорьевым о «вечном» и «истинном», так оно и есть. Критика называют экзистенциалистом – до экзистенциализма. С таким же правом, вероятно, его можно назвать русским К. Юнгом – до юнгианства. Этим мы хотим сказать, что "органическая критика" еще ждет своих исследователей, потому что она раскрыта в современный научный «текст» с множеством сложных и нерешенных проблем.

Завершая краткое изложение ведущих моментов "органической критики", можно сделать выводы о ее индивидуально-типологическом своеобразии<sup>65</sup>. Литературно-эстетическая доктрина Григорьева исходит из допущения тождества жизни и ее эстетической выраженности и потому предстает как (1) *онтологическая* теория литературы. За основу своих рассуждений об искусстве она берет телесно-вещественные интуиции, тем самым рекомендуя себя в виде (2) *пластического* или *скульптурного* сознания, демонстри-

рующего активно пренебрежительное отношение к идейной наполненности искусства и трактующего художественное содержание (3) исключительно *сенсуально*. Однако органическая критика оперирует не просто телами, вещами и предметами. Григорьев видит и знает только живые тела, живые вещи и живые предметы, достигая, таким образом, полнейшего тождества между живым и неживым. Сознание мыслителя и поэта Григорьева – это сознание (4) *мифотворческое*<sup>66</sup>. Оно воспринимает художественное произведение как живое и живущее тело, что прямо указывает на (5) *общежизненный* пафос его теоретических построений. Само собой разумеется, что главные усилия Григорьева направлены на выяснение экзистенциальных, существовательных особенностей упомянутых живых тел – психологических типов в художественном произведении. Весь анализ произведений "органическая критика" сосредотачивает на человеческих характерах, что и придает ей качества именно (6) *доминантно-характерологической* теории литературы, эстетики и критики. Этот ее признак тесно связан с плохим различением Григорьевым морфологических и структурных компонентов в произведениях искусства, позволяя тем самым обнаружить (7) *синкретизм* мышления критика.

Отождествив искусство с действительностью, Григорьев добился того, что всякая художественность стала для него вполне жизненной формой, а та, в свою очередь, превратилась в насквозь эстетизированную материальность. Человек в теории Григорьева осмыслен как пластический феномен, как живое прекрасное тело. В художественном произведении только и есть что человек. Поэтому он заполняет все поры творческих созданий, пронизывая их (8) *сквозным эстетизмом*. Наконец, гармония и идиллия, которые царят у Григорьева в исторически развивающемся теле искусства, говорят о том, что "органическая критика" – это (9) *эволюционная* теория литературы и искусства.

Как видим, построения Григорьева довольно сложны и лишь весьма отдаленно могут напоминать филологические концепции. Мы бы даже сказали, что к собственно филологии они не имеют никакого отношения, ибо литература никогда не выдвигалась критиком

в качестве *словесной* деятельности. Напротив, сущность литературы Григорьев видел в воспроизводимой живой материальности, высшим обобщением которой является скульптурно трактуемый человек. Это означает, во-первых, что *слово* отождествляется критиком с тем, что оно означает, а именно – с телом, предметом, вещью, и, во-вторых, то, что сам-то человек, как мы уже отмечали, понимается Григорьевым чисто соматически и с точки зрения его деятельных импульсов – пассивно. Субъект низведен здесь до уровня вещи, пусть и одухотворенной. Живая статуя поставлена в один ряд с какой бы то ни было физической предметностью.

Литературная теория Григорьева прямо-таки перегружена эстетизмом, который способен питать наш художественный вкус, покоряя пластически данной красотой. Но "органическая критика" – это доктрина с ярко выраженными признаками определенных исторических возможностей. *Слово* отождествляется с телом и вещью не потому, что Григорьеву хочется производить такие идентификации, но потому, что при статуарно-скульптурном понимании человека иного научного метода и быть не может. Трактовка *слова* как знака, а – не грубой материальности возможна лишь тогда, когда человек отделяет себя от мира вещей и умеет тонко анализировать разветвленные отношения с ними, далекие от мифологических отождествлений.

*2. Телесно-вещественные интуиции в русской "органической" историографии и социологии. П.Ф. Лилиенфельд: синтез биологии и экономических представлений. Искусство как эманация действительности и логика обратимости в их взаимоотношениях. Экономические, эстетические и ценностные идентификации. Безвольно-рефлекторная трактовка человеческой личности*

Во второй половине XIX века проникновение "органического" стиля мышления в различные отрасли знания было своеобразным знаком времени. «Редко можно найти новую книгу, – писал, например, Н.Н. Страхов, – в которой бы слово *организм* не было употребляемо на разные лады. Организм языка, государства; орга-

низовать общество, заведение; органическая связь частей, органическое развитие и пр., – вот выражения, которые ныне стали ходячими, общеупотребительными во всемирной литературе и которых прежде вовсе не употребляли»<sup>67</sup>.

"Организмизм" в науке – понятие широкое и разноликое. В эстетике и литературной критике – это не только сочинения Григорьева, но и труды Вл. Вельямовича<sup>68</sup> и Л.Е. Оболенского с их сильной тенденцией поставить науку об искусстве «на физиологическую почву»<sup>69</sup>. Эти два автора были, пожалуй, первыми у нас эстетиками, пытавшимися дать представления о красоте в ее упрощенной общежизненной функции, то есть в связи с *приятным и полезным*<sup>70</sup>. Такая идеология в будущем окажет существенное воздействие на социально-генетическую теорию литературы<sup>71</sup>. Заметим, однако, что кроме эстетики и критики, были и иные формы знания, которые оказывались причастными к становлению указанной теории. Самые различные направления русской исторической науки – славянофилы, «государственники», «юридическая школа» – в той или иной мере находились под обаянием "организмизма". Так, сущность исторического метода А.С. Хомякова «заключается, – по словам давнего исследователя его научного творчества, – в применении к истории начала *органического развития*»<sup>72</sup>. Такой крупный историк, как С.М. Соловьев, свои исследования также базировал на идее развития, которое понималось им «как своеобразное подобие физиологического роста организма»<sup>73</sup>. И, наконец, Б.Н. Чичерин, гегельянец, находившийся и под влиянием "органической" философии, писал об исторической эволюции политических идей как о «самом <...> развитии элементов государственной жизни», указывая, что «в цельном организме государства все <...> элементы естественно вяжутся между собою внутренним законом своей природы»<sup>74</sup>. Идеи и вообще продукты духовного творчества, следовательно, вырастают и развиваются подобно частям биологического организма, причем своеобразие идеологических, эстетических и иных форм сознания объясняется не их специфическими закономерностями, а законами жизни социально-биологического целого.

И все же, если говорить о науке, непосредственно воздей-

ствовавшей на генезис метода В.М. Фриче и В.Ф. Переверзева, то такой наукой была социология "органического" направления. И тут необходимо назвать одно имя, до сих пор, правда, не известное историкам литературоведения. Это имя – П.Ф. Лилиенфельд. Его «Мысли о социальной науке будущего», явившие пример причудливого синтеза биологии и экономических представлений, выдвигают параметры, в свете которых следует изучать искусство и которые вызывают прямые ассоциации с методологией социально-генетического литературоведения. Конечно же, мы имеем в виду не предвосхищение Лилиенфельдом каких-то конкретных литературных построений, но систематическое изложение тех принципов, на которых эти построения будут основываться.

Без причины, говорит Лилиенфельд, нет ни природных, ни общественных явлений. Но всякое явление производится определенной *силой*, которая есть «начало *причинности* как в природе, так и в обществе»<sup>75</sup>. Всякая сила действует в заданных границах и по известным законам, что указывает на ее *целесообразность*. Сила и целесообразность – две стороны причинности, по масштабам действия они универсальны.

Существенной особенностью *силы* нужно признать ее производящую энергию, в результате действия которой и рождается мир. Субстанция силы – органическая, поэтому все, что ею производится – *телесно и вещественно*. Антропоморфизм социальной науки Лилиенфельда имеет всеобъемлющий характер. Человеческое общество с его экономикой представляется ему «как реальное существо»<sup>76</sup>. А формы духовной деятельности есть не что иное, как вещественно запечатленное продолжение этого существа. Бесспорно, с такого порога открываются безграничные возможности для философской лирики, ибо тут все охвачено принципом *живого*, понижающим собою всякое неживое. Поэтому если вы хотите усмотреть в куске каменного угля некий духовный элемент, подобный тому, какой содержится в книге<sup>77</sup>, то это и будет то мировоззрение, которое пропагандирует Лилиенфельд. С другой стороны, язык, литературные и музыкальные произведения – *орудийны*, равно как и морское судно, паровоз, хлеб и вино. Это дает исследователю пра-



во рассматривать их в одном ряду. «И те, и другие, – пишет он, – суть не только полезности, но и ценности, и в этом отношении подлежат одним и тем же экономическим законам спроса и предложения, обмена, производства, распределения и потребления»<sup>78</sup>.

В основе этих потрясающих рассуждений лежит *логика обратимости*: ведь если всякое духовное сводится к материальности, а та, в свою очередь, является ценностью, власть которой распространяется и на продукты духовной деятельности, то, конечно же, здесь нетрудно увидеть своеобразный закон обратимости одного в другое. А возможным этот закон становится благодаря трансцендентальности *живого*: оно не только скрепляет элементы мира как *тела и вещества*, но и делает их однородными, то есть структурно не отличающимися друг от друга. И если искусство есть продолжение производящего тела, то оно такое же тело. Ясно, что Лилиенфельд представляет искусство как излияние, эманацию действительности, ее удвоение. Он – "органицист", поэтому и не задумывается над гносеологической стороной проблемы, находя при этом поддержку современной ему науки. Сошлемся на П.Н. Милюкова, который писал: «...говорить о необходимости гносеологического обоснования *всякого* социологического построения – значит <...> совершать большую ошибку. Даже такая близкая к гносеологии наука, как эмпирическая психология, сочла, в конце концов, нужным тщательно отгородить собственную область от области гносеологии и превратить отношение союза с последней в отношения нейтралитета. Тем более это уместно сделать в области социологии. Впрочем, это и делается современной социологией»<sup>79</sup>.

Завершая настоящий раздел, отметим, что в труде Лилиенфельда мы находим, если так можно выразиться, гипертрофированно реалистическую и целенаправленно обмирщенную расшифровку телесно-вещественных интуиций. С них совлечены таинственные кроковы и чарующий флер. Искусство, указывается в «Мыслях...», является продуктом жизни, «производство коего социология изучает, подобно тому, как физика и химия изучают производство полезностей промышленности, подобно тому, как гигиена и медицина изучают законы развития и восстановления физических сил человеческого орга-

низма»<sup>80</sup>. Что же касается художника-творца, то он у Лилиенфельда воплощает энергию бытия и его целесообразное *хотение* вполне безвольно, чисто рефлекторно и бессознательно. Это – *смирный* творец. В такой социологии он и не мог быть иным. Ведь окажись художник с контр-суггестивным поведением, вся система так хорошо продуманных экономических, психологических, эстетических и ценностных идентификаций оказалась бы под угрозой разрушения.

3. *"Органическая" характерология: биологизированное и статуарное понимание человека. Идентификация художественно-психологических типов и личности писателя на базе классовой репрезентативности литературного творчества*

Социально-генетическое литературоведение, придававшее исключительно важное значение психологическим типам и постоянно подчеркивавшее их содержательную и структурную роль – как в художественных произведениях, так и в стиле вообще, не стояло в стороне от тех процессов, которые происходили в характерологии как науке. В свое время мы предприняли попытку обстоятельного рассмотрения этой стороны дела в специальной работе<sup>81</sup>. Здесь мы дадим ее краткое изложение.

Характерология – весьма широкая и ныне активно развивающаяся наука. Ее становление многопоточно благодаря участию в этом процессе целого ряда наук. Философия истории, культурология, социология, история искусств и эстетика имеют собственные проблемы характерологических изучений. Но, пожалуй, нет науки, которая могла бы соперничать с литературоведением и оспаривать его приоритет в этой области. Характерологические идеи и анализы развивались литературоведением на всем протяжении его исторического существования. Здесь не обошлось без ошибок, вызванных обольщением мнимой эффектностью откровенно биологических, социологизаторских и иных, неспецифических для этой науки классификаций художественных типов. Но как бы то ни было, устойчивость характерологической проблематики как в литературоведении, так и в других гуманитарных науках, остается непоколебимой. Эта форма знания с полным правом может быть отнесена к таким явле-

ниям культуры, которые не имеют «строгих хронологических границ»<sup>82</sup>. Мы рассмотрим лишь те эпизоды из истории русской характеристики как науки, которые связаны с "органическим" истолкованием психологических типов.

Начало положили славянофилы. В их сочинениях характерологическая проблема составляет один из элементов философских и историко-культурных построений. И.В. Киреевский, обрисовывая типологию русского национального характера, разработанную им в свете «смирненного» единства личности и общества, писал: «Резкая особенность русского характера <...> заключалась в том, что никакая личность, в общежительных сношениях своих, никогда не искала выставить свою самородную особенность как какое-то достоинство; но все честолюбие частных лиц ограничивалось стремлением: быть правильным выражением духа общества»<sup>83</sup>. Эта эпохально-историческая репрезентативность особенно наглядно и ярко выражается в характере выдающихся деятелей того или иного времени. К.Н. Бестужев-Рюмин, излагая характерологическую концепцию С.М. Соловьева, много унаследовавшего от славянофилов, сформулировал эту мысль в таком афоризме: «...великие люди суть дети своего общества и представители его»<sup>84</sup>. Можно считать, что этим был обозначен угол зрения, определивший дальнейшие исследования характерологической проблемы. Однако связь личности и среды понималась тут односторонне: индивид всегда выступал в «страдательной» функции, он был всецело обусловлен обстоятельствами, в то время как ему следовало бы, говоря словами Б.Ф. Поршнева, «подняться от суггестии к контрсуггестии. Это тоже «отношение»<sup>85</sup>.

Итак, "органическая" характерология видела, что психологический тип – продукт среды и обстоятельств. И это было исторично. Но вот когда модель характера стала понятной для того, чтобы описать ее, здесь-то и кончался историзм. Установленная характерология мыслилась в этого момента навсегда данной, неподвижной и себе равной. Эта статичность национального характера, а также классовых, сословных и групповых психологических типов вырастает на почве чисто *статусных* представлений о человеке.

Будущий историк теории типов – в ее самых разнообразных

вариантах – особо остановится на характерологических обобщениях и анализах, которыми располагает философская и социально-психологическая литература народничества. Исследователь не пройдет мимо фигуры Н.К. Михайловского, ибо его значение в области характерологических изучений «состоит в том, что он впервые обобщил опыт наблюдения и анализа массовой психологии, имевшийся в русской социологии, художественной литературе и публицистике»<sup>86</sup>. Михайловский был первым из литературных критиков, кто стал использовать категории социально-психологической науки в их собственно литературоведческой функции. Тип «кающегося дворянина» как определенного социально-психологического феномена впервые был введен в литературно-критический обиход именно Михайловским. В дальнейшем подлежит изучению и соответствующей оценке степень плодотворности его характерологических идей, определение меры их «зараженности» биологическими тенденциями, которые, несомненно, у него присутствуют.

Не может быть обойден вниманием и П.Л. Лавров. Его усилия в области анализа и систематизации типов в их связи с социально-историческим процессом не только дополняли общую картину состояния проблемы, но и, как можно уверенно полагать, служили указующим примером для многих...

Подготовкой некоторых исходных положений социально-генетической теории литературы были и характерологические штудии П.Н. Ткачева, имевшего сильную склонность при рассмотрении художественных типов устанавливать в них черты, манифестирующие психологию среды, изучать в них «только все главное, типическое»<sup>87</sup>. Критик принципиально стал соотносить генезис психологических типов с экономическим состоянием общества, а личность писателя – идентифицировать с носителями той или иной классовой психологии. Так, например, он полагал, что в произведениях Вольтера, «как в зеркале, ясно и отчетливо отражаются все <...> свойства буржуа», а сам писатель является «полнейшим представителем <...> буржуазного века», и «на Вольтере легче всего убедиться в тесной зависимости литературы, поэзии и философии от данного экономического status quo»<sup>88</sup>.

В контексте нашей темы важно обратить внимание на то, что не только Ткачев, но и все литературоведение, да и другие науки, сближавшие экономику с репрезентирующими ее психологическими типами, а писателя отождествлявшими с последними, ставили себя в трудное положение. В самом деле, если мы полагаем, что автор произведения идентифицирован с характерологическим образом, то он как будто бы растворен в нем «до нуля», однако анализ ситуации показывает ошибочность этого вывода. Ведь автора – нет, ибо он отождествлен с "другим", но в то же время он – есть, несмотря на то, что дан в отчужденно-характерологическом инобытии. Индивидуальное начало укоренено в творчестве и потому неубиенно. Поэтому-то неизбежно возникала теоретическая проблема «своего» и «чужого» «я» в искусстве, от которой "органическое" литературоведение, а вместе с ним критика, психология и социология хотели бы отмахнуться. В связи с этим уровень разработки всей относящейся сюда проблематики был таким, что старый исследователь назвал ее «ахиллесовой пятой» теоретической эстетики.<sup>89</sup>

К началу XX столетия характерологические изучения в литературоведении приобретают большую популярность. «История типа, – указывалось, например, в 1902 году, – за последнее время одна из наиболее прогрессирующих отраслей всеобщей литературной истории»<sup>90</sup>. Перспективы в разработке характерологической проблематики рисовались тому же исследователю в русле желаемого синтеза социологии и естествознания. «Будущая история типа, – прогнозировалось в цитированной работе, – представляется нам невозможной вне связи с данными естественных наук и социологии»<sup>91</sup>. При всеобщем увлечении биологией и социальным дарвинизмом подобное прогнозирование не противоречило принятым тогда формам научного мышления.

Характерологические штудии приобретают все большую распространенность. Они становятся предметом внимания не только со стороны литературоведения и критики, историографии и социологии, но патологии и психиатрии.<sup>92</sup> Они переходят, наконец, в сферу научного популяризаторства<sup>93</sup>. В свою очередь, характерология стремится уяснить свое отношение к философии, филологии,

истории и художественной литературе<sup>94</sup>. Она ощущает себя вполне работоспособной и даже всемогущей наукой<sup>95</sup>. Вторгаясь в литературоведение, она изучает «не только такие художественные произведения, героями которых являются психологические типы с резко выраженными чертами характера, но и психологические типы обыденной жизни со смешанными признаками и неопределенными чертами характера»<sup>96</sup>. Построенные на «физиологической основе», предлагались, например, такие классификации: «Гамлет представляет собой разновидность социального типа», «другой тип – чисто вожаческий <...> мы находим в лице Макбета», а «Вронский – разновидность стадного психологического типа»<sup>97</sup>.

В контексте научных поисков на рубеже веков заметно выделяется характерологическая концепция Н.А. Рожкова, составляющая центральное звено его этологической теории культуры. Историк развивает представления об обществе как о целостном организме, закономерности которого определяются хозяйственными условиями. Последние порождают известные социальные отношения, в сфере которых первенствующая роль принадлежит классовому строю. «Естественным продолжением этого, – по словам Рожкова, – является политический, выражающий интересы господствующих классов, и духовная культура, в которой объединяющим элементом служит психический тип»<sup>98</sup>. Каждый класс у Рожкова обладает только ему присущей психологией, которая определяет «колорит» его культуры, воплощающейся в определенных психологических типах. По убеждению ученого, «первенствующее значение в психической жизни имеют эмоции и теория ассоциативной связи»<sup>99</sup>, поэтому его характерологическая классификация «выглядит весьма произвольной, а сами психические типы существуют не как социальная общность, а как механический конгломерат единиц, скорее биологизированных, чем социально спаянных средой»<sup>100</sup>. Несмотря на такую «неперспективную» оценку этологической концепции Рожкова, мы полагаем, что его труды могут быть питательным источником будущих культурологических исследований. Как известно, современное литературоведение выказывает стремление к сближению с этой формой знания, внося в нее собственные методологические коррективы.

К 1920-м годам характерология почти всецело переключается в русло поведенческой психологии. В ее системе личность-характер-поведение определялись как деятельность, что было верно и хорошо. Однако деятельность понималась тут *безмысленно*, ибо отрывалась от сознания<sup>101</sup>.

Итак, "органическая" характерология претерпела длительный путь исторического развития. Ее разработка начинается с изучения национального характера и заканчивается весьма дробной классификацией психологических и литературно-художественных типов. В начале нашего века характерология переживает стадию

поведенческой психологии, которая синтезирует ее почти столетние достижения с рефлексологическими и реактологическими идеями. Литературные построения В.М. Шулятикова, В.А. Келтуялы и Н.И. Коробки возвращены характерологией до-поведенческого периода. Осуществленная В.М. Бехтеревым и К.Н. Корниловым идентификация «характера» и «поведения» служит исходным моментом при построении литературной теории В.М. Фриче и особенно – В.Ф. Переверзевым.

#### 4. Специфика социально-генетического метода в свете основных постулатов "органической критики" Ап. Григорьева

Анализу исходных методологических положений социально-генетического литературоведения необходимо предпослать несколько, на наш взгляд, принципиальных замечаний.

Литературно-эстетическая система Григорьева – прогностическое построение. Все, что когда-то говорилось критиком о жизни и искусстве, развивалось в последующей науке. Разумеется, мы говорим не о влиянии Григорьева на социологию и психологию второй половины прошлого и начала XX-го веков, но лишь подчеркиваем возможность типологических сопоставлений некоторых тезисов "органической критики" и перечисленных отраслей знаний.

На фоне обрисованного состояния гуманитарных наук суждения Григорьева об искусстве являются *встречной* литературно-эстетической теорией, служащей тем «решетом», через которое пропускались, просеивались элементы, необходимые для построения теории «социального генезиса» литературы. Что это за элементы?

Во-первых, телесно-вещественные интуиции, в которых наука выражала свои представления о бытии, приписывая ему способность *порождать* искусство, являющееся ее структурной копией, и, так же, как и бытие, обладающее свойствами *живых тел и вещей*.

Во-вторых, материально-растительная трактовка человека как персонифицированного воплощения «почвы», среды, обстоятельств. Сюда же следует отнести и пассивистское, чисто статуар-



ное понимание человеческого поведения.

В-третьих, усиленный акцент на асемантическом, исключительно чувственном и сенсуальном восприятии искусства, открывавшем возможность для игнорирования идейно-творческой инициативы художника. А это, в свою очередь, влекло не только к отчужденно-характерологическому толкованию его присутствия в произведении, но и давало повод для будущих суждений о бессмысленности литературного процесса.

И, наконец, в-четвертых, социально-генетическое литературоведение будет развивать, в основном, эволюционную концепцию художественного процесса, лишь в некоторых случаях пытаясь выйти за ее пределы. И хотя мотивы эсхатологичности, связанные с падением того или иного класса с вершин социального господства, представлены, например, у Переверзева вполне очевидно, все же исследователь прямо-таки лихорадочно сопротивлялся идее скачков и взрывов в искусстве, особенно тогда, когда требовалось очертить творческий путь писателя, будь это Гоголь, Гончаров или какой-то другой классик.

Что же происходило с указанными теоретическими моделями при переработке их сквозь призму "органической критики"?

Как известно, Григорьев не уставал утверждать тотальный эстетизм искусства. Поэтому тело и вещь, попадавшие в теоретическую орбиту "органической критики", сразу же переставали быть тем, чем они были в науке. Из простой физической материальности они превращались в нечто более важное и прекрасное, а именно – в художественный образ. Так что всякое упоминание о теле и вещи у Григорьева есть суждение о вочеловеченном и овеществленном образе. Что бы мы ни взяли в границах его теории, все будет пронизано эстетизмом: тело жизни – это прекрасное и даже идеально прекрасное тело; гнездящееся в нем тело человека – плоть от плоти его; окружающие нас вещи также просвечены сиянием красоты.

Если наука, уподобляющая человека живой вещи, представляла эту вещь не активно-деятельно, а данной в статике, то это говорит лишь о неадекватном осмыслении предмета. В эстетике Григорьева статуарность человека, соотношенная с чисто матери-

альным его пониманием, оборачивается тем, что мы имеем дело уже не просто с вещью, но – с одушевленной *скульптурой*, представленной во всем ее цветовом разнообразии и жизненном (живом!) блеске, а всякое живое у Григорьева источает еще и чувственное благоухание, аромат, «запах». В «органической критике» мы погружаемся в буйство красок и праздничное торжество цветущей плоти. И все это столь прекрасно, что, по Григорьеву, непостижимо никакой мыслью, поэтому всякое притязание на познание вечно живой «жизненно-эстетической», как он любил говорить, целостности может выглядеть лишь кичливостью субъекта. Так не лучше ли раствориться в этом океане прекрасного? Отчужденно-характерологическое осмысление авторской личности наполнено у Григорьева эстетическим содержанием. Поэтому все последующие анализы такого отчуждения нужно производить с учетом этой особенности литературно-эстетического источника социально-генетического метода.

Для историков и социологов эволюционная схема исторического развития, как и иные схемы, – всего лишь абстракция, подтверждаемая системой фактов. У Григорьева, с его антипатией к *идеям*, процесс исторического развития искусства – не абстракция, но весьма наглядно представляемое и восчувствованное динамически изменяющееся *тело определенной фигурности*. Переживая различные трансформации, оно, тем не менее, остается *тем же самым телом*. Пластическая материальность исторической процессности искусства станет непоколебимой основой социально-генетических представлений о литературном процессе. В телесно-вещественном понимании пластики много наивности и откровенного натурализма – простодушного и невинного, но здесь и не меньше эстетизма, значение которого в социально-генетическом литературоведении, хотя и противоречиво, но всегда существенно и велико. Заметим, правда, что такого рода эстетизм не имеет самодовлеющей значимости, он никогда не выступает предметом специального и только на нем сосредоточенного любования. Эстетизм тут насыщен глубоко жизненным содержанием и растворен в нем. А мифотворческое отождествление выражения и выражаемого ставит

барьеры на пути постижения конструктивных пружин красоты. Поэтика художественных произведений – своеобразная запретная зона для "органической критики" и социально-генетического литературоведения. Но как бы то ни было, именно эстетизм представлений об искусстве заставил таких ученых, как В.М. Фриче, В.Ф. Переверзев и П.Н. Сакулин, апеллировать к культурологическим ферментам художественной деятельности, что спасало этих исследователей от влияния биологизма на их теории. В трудах названных ученых эта тенденция обнаруживается в разной мере, но она одинаково важна и актуальна в наши дни<sup>102</sup>.

Особо следует сказать о том, что «возбудителем» эстетизма является мифологизм "органической критики". Мифотворческий принцип «все – во всем» способствует отождествлению не только живого и неживого, но и – в последующем литературоведении – социального и экономического, а также всех этих категорий – и эстетического. Вот почему эстетический элемент осмысливается "органической критикой" и ее историческим продолжением как один из многих признаков искусства, но далеко не главенствующий среди них. Искусство – это широко понимаемый жизненный феномен, в котором эстетизм не выпячивается, но само собой подразумевается.

##### *5. Становление социально-генетического метода. Труды В.М. Шулятикова, В.А. Келтуялы и Н.И. Коробки*

К началу XX века научные предпосылки для возникновения социально-генетического метода в литературоведении были созданы. Кроме очерченных форм знания, подготавливавших рождение новой методологии, небесполезно указать и на так называемое реалистическое мировоззрение с его интересом к «пластичности живой материи»<sup>103</sup>. Несомненным является и то, что формировавшаяся теория художественного творчества чутко улавливала импульсы передового естествознания, утверждавшего незыблемость для науки, как ее почвы и материала, «естественных тел» – в противоположность исторически преходящим истолкованиям их природы и специфики<sup>104</sup>.

"Органическое" учение о мире полагает и человеческое общество целостностью, связь элементов которой находится в строгой иерархической зависимости. «Мир как организм, – писал Н.Н. Страхов, – имеет части менее важные и более важные, высшие и низшие»<sup>105</sup>. С высшими элементами общества связывается его поступательное движение и созидательное творчество в различных сферах социальной деятельности. В трудах В.О. Ключевского, последнего дореволюционного историка России, двигателем исторического процесса представлены господствующие классы<sup>106</sup>. Однако в эпоху широкой популярности экономического материализма подобные положения казались недостаточно конкретными. Литературоведение стремилось преодолеть всяческую неопределенность и абстрактность своих методологических посылок. Н.И. Ефимов в свое время указывал: «...теперь, ввиду представленного возникшей в XIX веке социологией <...> дифференцированного анализа самого понятия «общества» <...> уже никак нельзя историку литературы отделаться <...> отвлеченной и расплывчатой фразой, а необходимо <...> социологически уточнить формулу отношения литературы к жизни»<sup>107</sup>.

Литературно-критическое творчество В.М. Шулятикова как раз и было социологическим «уточнением» фундаментальных положений "органической" историографии, психологии и эстетики. Фантастическое мировоззрение, во всем усматривавшее эманацию живой телесности и вещественности, перенесено им на почву экономической борьбы. За каждой общественной группой критик закрепляет культурные и литературно-эстетические формы. Сущность этих форм заключается, по его мнению, в характере «материальных стремлений и интересов» указанных групп<sup>108</sup>.

Принцип обратимости экономики и искусства, о котором упоминалось выше, проявляется у Шулятикова в полной мере. «Понять литературное течение, – писал он, – значит установить его зависимость от определенной общественной группы. Оценить его – значит произвести его учет на основании того удельного веса, кото-

рый данная группа имеет в общей экономико-социальной жизни. Степень прогрессивности данной группы служит показателем объективного значения литературной школы...»<sup>109</sup>

Центральным пунктом литературной концепции критика представляется мифотворческое отождествление структурно-ценностной и содержательной специфики искусства с отражаемой им действительностью, понятой в качестве *порождающей* модели художественного творчества. Поэтому индивидуальность писателя выглядит у Шулятикова не только бессильной и жалкой, но и вообще ненужной. «Только безличная история литературы, по его убеждению, имеет право на существование»<sup>110</sup>. Творчество писателя, полагал критик, слишком репрезентативно, чтобы выражать что-то субъективное и личностное. Правда, анализ сочинений Шулятикова показывает, что он, как и все другие сторонники доктрины, не может до конца преодолеть неустранимую из творчества индивидуальность. Поэтому разбор художественных произведений включает у него описание позиции художника по отношению к воспроизводимой им действительности, хотя этот прием и поглощен в статьях критика отчужденно-характерологическим пониманием проблемы творческой личности. Кажется, В.А. Келтуяла склонен был объяснять произведение индивидуальными и биографическими факторами<sup>111</sup>, но у него эта тенденция также растворена в стереотипной трактовке социального представительства литературы. С классовыми характерологическими идентификациями мы имеем дело и в трудах Н.И. Коробки. Для него писатель есть «выразитель того класса, к которому он принадлежит»<sup>112</sup>. Ясно, что такое осмысление манифестирующей функции искусства было возможным лишь при открыто пассивистском и соматическом понимании *человека* – как в жизни, так и в отражающем ее творчестве<sup>113</sup>.

"Органическое" учение об искусстве – и в этом его известная заслуга – развивает мысль о целостности художественного произведения. Теоретики социально-генетического метода стремились понять произведение не только как целое, они хотели уяснить в нем,

используя выражение старого исследователя, разграниченность «клеточек и тел»<sup>114</sup>. Однако всякие морфологические штудии давались им очень тяжело. Если они и пытались создать поэтику как науку, то строили ее на общежизненном восприятии искусства, не умея отличить «формы жизни» от форм и средств их художественного выражения. Что такое, например, тема произведения? – Жизненный материал, положенный в основу художественного создания. А сюжет? – Событийная часть повествования. Мы понимаем, что эти морфологические элементы насыщены *идейно-семантической* энергией, и поэтому из собственно жизненного материала они превращаются в художественно значимые. При откровенно вещественном и асемантическом истолковании темы и сюжета мы рискуем остаться в границах лишь экзистенциальных представлений о них. Но именно так и поступает литературоведение, выросшее на общежизненном восприятии искусства. Включая в понятие художественного содержания тему и сюжет и игнорируя *идею*, Келтуяла в исследовании «Историко-материалистическое изучение литературного произведения» писал, что «центральное место в содержании занимает комплекс <...> общественно-классовых переживаний»<sup>115</sup>. Это же он повторит и в другом сочинении, где дана энциклопедическая разработка социально-генетической методологии<sup>116</sup>. Сильное давление мифотворческого мышления, в соответствии с которым всякая материальность мыслится живой, то есть обладающей внедренной в нее психологией, вызывает у Келтуялы, как у Шулятикова и Коробки, не идейную, но сенсуальную рецепцию художественного содержания.

Теория литературного развития формулируется в трудах названных исследователей, во-первых, с доминантно-классовой точки зрения. Этот принцип проводится ими единодушно и последовательно. Во-вторых, основной величиной истории литературы избраны характерологические образы. Литературный процесс – это не динамика идей и форм, но историческая смена психологических типов. Данное положение в наиболее заостренной форме будет за-

явлено Переверзевым. В дооктябрьский период социально-генетическое литературоведение пропагандирует эту мысль, в основном, практически, то есть путем целенаправленно характерологического анализа художественных произведений, не затрудняя себя работой по ее теоретическому оформлению. И, в-третьих, описание исторических изменений в литературе сопровождается в трудах Келтуялы, Коробки и особенно Шулятикова фиксированием общежизненной предметности, культурных и чувственных интуиций. При внимательном чтении, например, статьи «Восстановление разрушенной эстетики» бросается в глаза, что герои разбираемых Шулятиковым произведений анализируются в окружении такой материальности: деревня, природа, усадьба, городская обстановка, аристократические и бюрократические салоны, здания, собственный угол, отчий дом, родное гнездо и т.п. В работе «Этапы новейшей лирики» критик обращает внимание на такие «штрихи» в стихах С.Я. Надсона: цветы, они – в сиянии ламп, разливают мягкий свет, нежат глаза, сладко греют душу весною, зачаровывают; поэту чудится ручья дремотное журчание, птиц веселый гам, зари стыдливое мерцание, ласковый ветерок, узорная листва и т.д.<sup>117</sup> Эстетизм "органической" методологии – неотъемлемая ее черта.

С чего начинается история литературы и каковы социально-исторические особенности ее развития? Начало кладут господствующие классы. Мысль об их культурном верховенстве ярче всех выразил Келтуяла. В его «Курсе истории русской литературы» (первое издание – 1906 г.) читаем: «Действительная историческая сила, выражающаяся в экономическом и общественно-политическом преобладании, у всех исторических народов принадлежала не народной массе, а аристократии: у греков – эвпатридам, у римлян – патрициям, у западно-европейских народов – феодальной аристократии. Русские не представляют исключения»<sup>118</sup>. Поэтому, продолжает автор, творцом древнерусской литературы «был не «народ», а небольшая часть народа, именно его высший, правящий класс»<sup>119</sup>. Созданное таким образом искусство становится всеобщим достоя-

нием и развивается под эгидой социального гегемона, а когда-то первенствовавшие классы «сходят со сцены, растворяются в новообразовавшемся агglomerате или приспособляются» к новым веяниям<sup>120</sup>.

Жизненные устремления класса находят свое выражение в организации его быта, общественной практики и литературного творчества. Совокупность форм жизни и эстетической деятельности воплощается в так называемом «классовом *стиле*»<sup>121</sup>. В рамках социально-генетического литературоведения этой категории будет уготована счастливая судьба: Фриче, Переверзев и Сакулин, каждый по-своему, будут ее интерпретировать и теоретически развивать. У Келтуялы и других исследователей понятие стиля выступает в теоретически неразвитой форме. Ясно только, что стиль «притягивает к себе из многочисленных, выработанных уже данным общественным классом, народом или человечеством, форм, наиболее подходящую и затем, с соответствующими изменениями, снова творит ее так, чтобы <...> общественно-классовые переживания слились со старой, но ставшей уже новой, формой в прекрасное гармоническое целое»<sup>122</sup>. Ясно, что Келтуяле очень хочется видеть в стиле широкое социально репрезентативное содержание, а также усматривать в стилевом, как и в общественном, организме отсутствие каких-либо, в частности классовых, противоречий.

Как бы ни были разнообразны творческие индивидуальности ученых, выдвигавших доктрину «социального генезиса» литературы, все они согласны в том, что искусство есть изоморфное действительности тело и вещь, а само его возникновение обязано порождающей энергии бытия, будь это «среда» или «экономика». Они едины и в том, что всякое тело и вещь одухотворены, и гнездящееся в них *живое* является исключительно сенсуально воспринимаемым содержанием искусства. Но самое главное, что составляет сущность всей этой теории, заключается в телесно-пластическом, статуарно-скульптурном понимании *человека*, что сильнейшим образом стимулирует всепроникающий эстетизм представлений об искусстве во-



обще и художественном произведении в частности. Однако этот эстетизм не имеет самодовлеющей значимости, ибо он нивелирован общежизненным содержанием искусства и порою оказывается низведенным до пресловутых «материальных интересов». Социально-генетические воззрения на историческое развитие литературы всецело эволюционны.

Все эти характеристики можно считать исходными ингредиентами доктрины. В трудах Переверзева и Фриче они получают свое оригинальное теоретическое продолжение. Сакулин же предпримет целенаправленную попытку освободиться от их методологического гнета. И это во многом ему удастся.

## **ЧАСТЬ II**

# **ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В.Ф.ПЕРЕВЕРЗЕВА**

## ГЛАВА 2

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

#### 1. «Бытие». Его телесно-вещественная и организационно-порождающая специфика

Из всех известных литературоведческих концепций начала XX века эстетическая система В. Ф. Переверзева, пожалуй, самая философичная, поэтому нет ничего удивительного в том, что разработку понятия искусства теоретик начинает с учения о «бытии» – центрального пункта всей его доктрины. Между тем, никто из писавших о социально-генетической школе учения этого до конца не исследовал и специфики его не понял.

Литературная теория Переверзева синтезировала в себе традиции русского «органицизма»; в силу этого она не может быть подверстана к тем доктринам, которые в абстрактно-логическом плане, кажется, совпадают с ней, но при анализе некоторых специфических компонентов оказываются отстоящими от нее весьма далеко.

Так, например, понимание «бытия», предложенное в ранних сочинениях Н. Бердяева, во многом пересекается с истолкованием этой категории Переверзевым. Философ настаивает на синкретической целостности «бытия», но отдает предпочтение гнездящейся в нем и все оживляющей «психее». Он пишет: «Исторический материализм, монистический по своему духу, не должен видеть внутри исторического процесса дуализма духа и материи, психического и физического; для него есть только *единое социальное*, и это единое с философской точки зрения есть психическое».<sup>123</sup>

В философии Бердяева «бытие» представлено как «живое», «нерационализированное сознание», как некое «одухотворенное существо»<sup>124</sup>, наделенное созидательно-определяющей функцией: именно «бытие» формирует «типическую классовую психологию», «субъективное отношение человека к общественным явлениям, к окружающей жизни, заставляет любить одно и ненавидеть другое». «Бытие» обосновывает неспособность человека «выйти из

своей психологии», окрашивая наше знание «в субъективно-социальный цвет, который в одном случае отражает яркий блеск истины, в другом – приводит ко лжи и фальсификации»<sup>125</sup>

Как и у Бердяева, «бытие» Переверзева есть нечто одухотворенное, нечто живое и творящее. Оно созидает не только классовую психологию людей, но и само искусство, художественное произведение. Элементы живого, энергичного и творящего начал в «бытии» Переверзева столь значительны, что он не находит ничего лучшего, как назвать его *активным бытием*. Эта субстанция, подобно «бытию» Бердяева, существует как нераздельная целостность, и если мы хотим понять ее как таковую, то есть живую и творящую, то мы должны воспринимать ее цельно, интегрально – как повелевает сама ее внутренняя природа, или, как сказал бы Бердяев, «без раздвоения на субъект и объект»<sup>126</sup> Только такое понимание «бытия» может приблизить нас к динамической, организационно-порождающей, творческой его сущности. «Бытие, организующее художественное произведение, – писал Переверзев, – это активное бытие, являющееся в отношении поэтического создания и объектом и субъектом. Бытие потому и организует художественное произведение, что является не только изображаемым объектом, но и изображаемым субъектом. Только рассматривая бытие как диалектическое единство объекта и субъекта, можно говорить, что оно определяет художественное творчество».<sup>127</sup>

Итак, в «бытии» Переверзева много моментов, конвергирующих с онтологией Бердяева. Но это – действительно только конвергенция, не более. В качественном отношении «бытие» Переверзева с бердяевским его толкованием не совпадает и даже противоположно ему. Учение Переверзева возвращено «органической» теорией литературы и искусства, для которой не существует ничего абстрактного, бестелесного и бесформенного. И если для Бердяева в истории и даже в ее основе только и есть что *психическое*, то для эстетического «органицизма» оно – не более, чем отвлеченность. В «органической теории» литературы всякая психичность имеет право на существование только тогда, когда она чувственно, предметно, пластически конституировалась, когда ее реальность заявляет о

себе достоверностью осязаемой, осязаемой и видимой формы. В размышлениях об искусстве Переверзев следует, в первую очередь, за «органической критикой». Реальная действительность, по Григорьеву, есть одухотворенная, живая материальность, а искусство – ее органическая эманация. Вот так и «бытие» Переверзева, будучи живой материальностью, в искусстве находит свое продолжение. В искусстве, говорит Переверзев, нет ничего, кроме «бытия». Поэтому литературное произведение и творчество вообще есть «тело, своеобразно организованное, с своеобразно организованной психологией», и его нужно воспринимать «как объективное бытие, выражение которого складывается из материальных элементов стиля и объективно данных образов».<sup>128</sup>

Идентификация искусства с жизнью, определение его как живого и телесно-вещественного феномена обычно ускользает от внимания исследователей литературной теории Переверзева. Они подчеркивают и анализируют другие его высказывания, а именно прямые указания на то, что «бытие – это тот социально-экономический процесс, который детерминирует и житие людей, и их сознание, и поэтическое творчество»<sup>129</sup>. Однако это ничуть не противоречит вышеизложенным суждениям Переверзева, ибо он описывает искусство не дискретно, «не по частно», как сказал бы Григорьев, но – интегрально. Для него в искусстве нет отдельных свойств. Живое, телесно-вещественное «бытие» и экономика составляют специфику искусства не порознь, а только в органической слитности друг с другом. Здесь торжествует принцип «все – во всем». Поэтому было бы неправильным понимать «бытие» или как только что-то живое и энергичное, или как тело, или, наконец, как только экономику. Напротив, «бытие» – это телесно-вещественная явленность экономики, заряженной живой и создающей энергичностью.

Итак, «бытие» в литературной теории Переверзева – не психичность и не отдельная от нее материальность. О живой, психологизированной материальности – вот о чем только и можно говорить, выясняя содержание и специфику этой категории. Однако «бытие» – не только живая телесность, но еще и *процесс* и, следовательно, *становление*. Иначе говоря, «бытие» трактуется Переверзевым как некая ста-

новящаяся упорядоченность и организованность живых тел, вещей, предметов. А что значит тело, вещь, предмет в «органическом» литературоведении – именно в специфическом смысле этих слов, мы уже знаем: всякая материальность здесь эстетизирована и поэтому выступает как *художественное тело, художественная вещь и художественный предмет*. И если мы хотим представить «бытие» таким, каким оно мыслилось Переверзевым, то мы и должны описывать его не только во всей полноте живой материальности, но еще и во всей его художественности. Только учитывая глобальный и сквозной эстетизм «бытия», можно понять кажущуюся несовместимость эстетических и экономических терминов, которые употребляются теоретиком с такой принципиальной, если не безрассудной, смелостью.

То, что Переверзев воспринимает искусство эстетически, – несомненно: оно для него – живая телесно-вещественная образность. Но и то, что искусство – феномен экономический, для Переверзева – факт не менее очевидный. Более того! Искусство потому и есть искусство, что оно целиком лежит в плоскости экономической. «Только в системе производства, – по убеждению Переверзева, – лежит разгадка закономерности системы художественных образов»<sup>130</sup>. Так от искусства мы вновь приходим к экономике. И этот круг мысли – отражение самой сущности «органического» литературоведения, той логики *обратимости*, в соответствии с которой искусство есть *самовыражение* жизни, «среды», если речь идет о работах Григорьева, и экономического «бытия», если мы говорим о трудах Переверзева. При этом совершенно ясно, что пафос «органической» теории состоит в попытке обосновать *структурно-качественное* тождество объективного мира и эстетических форм его отражения, в стремлении утвердить их всеобъемлющий изоморфизм. Но как бы эта теория ни намекала на интересные и вполне актуальные формы знания, сколь бы активно она ни взывала к размышлениям о *жизнеподобии* искусства, современная наука справедливо отвергает всякие попытки идентифицировать искусство с его жизненной основой, будь то как угодно широко понимаемая «среда» или самая наглядная «экономика». Сейчас каждый историк и теоретик искусства знает: «все, что исходит из способов производства и имеет его своей моделью, отнюдь не теряет своей качественной специфики: боги

остаются богами, мораль – моралью, и, наконец, искусство – той специфической областью творчества, которая несводима ни на что другое, кроме как только на искусство же»<sup>131</sup>.

Как же можно классифицировать методологию Переверзева на только что осуществленной ступени ее анализа?

Мы видели, что теоретические рассуждения Переверзева об искусстве определены и целенаправлены: в них принципиально не различаются «бытие» и своеобразие его эстетической выраженности в искусстве. Поэтому мы будем правы, если назовем эти построения *онтологической теорией литературы*. Онтологизм литературно-эстетической концепции Переверзева покоится на вполне ясных и понятных толкованиях искусства: оно, как и «бытие», есть тело, предмет или вещь. Теоретическое либо художественное сознание, оперирующее в своей работе конкретно-чувственными, телесно-вещественными интуициями, конечно же, отлично от других типов мышления. Это – *соматическое* или *пластическое* сознание.

Из вышеприведенных описаний видно также, что в теории Переверзева говорится не просто о телах. В пределах его литературной доктрины нет ни одного «мертвого», неодушевленного, неживого тела. *Живым* пронизаны здесь любая материальность, любая телесность, любая вещь. Между живым и неживым здесь нет ни границ, ни различий, ибо тут господствует только живое. А это является прямым указанием на то, что мы находимся в царстве теоретического мифа. Поэтому, продвигаясь вперед в изучении литературной теории Переверзева, можно определить его мышление, постоянно оживляющее и одухотворяющее всякое тело и всякую вещь, как мышление *мифотворческое*.

Теперь, когда мы знаем мифологизм мышления Переверзева и умеем объяснить, почему в его доктрине искусство предстает как самовыражение эстетизированного и живого телесно-вещественного «бытия», вовсе не приходится удивляться всей этой теоретической фантастике. Тогда как литературная критика, в свое время, поражалась и не понимала, как это у Переверзева «само бытие до того активно, что <...> непосредственно определяет собой

материал и структуру произведения»<sup>132</sup>. Понимание теории Переверзева дается только путем уяснения логико-методологических особенностей его мышления.

*2. Эйдологическая и безмысленная специфика искусства.  
Художественный образ как социальный характер и его функции в литературном произведении*

Пластическое сознание Переверзева, овеществляющее и оживляющее искусство, то есть превращающее его в телесно-вещественную образность, усиленно настаивает на двух методологических моментах. Во-первых, на отрицании какой-либо смысловой содержательности или идейности искусства – и самих по себе, и как целевой задачи эстетического анализа. «Замыслами поэта, – пишет Переверзев, – ничего не объясняется в поэтическом факте, потому что <...> определяющим моментом является не мышление, а бытие. В основании художественного произведения, – продолжает теоретик, – лежит не идея, а бытие, стало быть, литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления»<sup>133</sup>. И, во-вторых, «бытие», по Переверзеву, исключительно чувственно. Анализ произведения как раз и должен быть направлен только на эту чувственность. «Спецификум, – как любил говорить теоретик, – заключается в том, что литература <...> не является системой идей, не является системой мыслей, не является логической системой, не относится к разряду логических систем; она всегда является системой образов – и только системой образов. В этом – специфика литературного факта, обязывающая нас к тому, чтобы изучать и делать объектом своего изучения именно образ. Образ и система образов должны стоять в центре внимания того, кто подходит к изучению литературно-художественных произведений. Не дело историка литературы разговаривать о философии и философских течениях и направлениях, не дело историка литературы толковать о течениях в области публицистики и общественной мысли <...> Это все лежит за пределами литературоведения. Объектом литературоведа, повторяю, является только сфера образного творчества»<sup>134</sup>.



Мы подошли к одному из вершинных пунктов изучаемой теории. Поэтому здесь от исследователя требуется предельно чуткое внимание к ходу мысли Переверзева, который, заметим, не всегда заботится о максимальной полноте и точности в ее изложении.

До сих пор мы говорили о «бытии» и изоморфном, идентичном ему искусстве; выясняя специфичность того и другого, мы видели, что она формулировалась Переверзевым как живая телесно-вещественная образность. Однако, мобилизуя другое высказывание Переверзева, мы узнаем, что сущность искусства «сводится к воспроизведению свойственной данной форме жизни поведения, которое иначе называется психологией, характером»<sup>135</sup>. Здесь может возникнуть вполне резонный вопрос: не путает ли чего-нибудь исследователь творчества Переверзева? Ведь выше говорилось, что в искусстве воспроизводится «бытие», сейчас же как будто утверждается нечто иное. Нет ли здесь противоречия?

Анализируя эстетическое учение Григорьева, а также другие «органические теории» – социологические и литературные, мы видели, во-первых, их стремление трактовать действительность с точки зрения ее порождающих способностей; во-вторых, пристрастие к «растительному» осмыслению человека как персонифицированного воплощения «среды» ( «экономики» ). Мышление Переверзева хорошо усвоило эти стереотипы, у исследователя, как ни у кого другого, гипертрофирован мифотворческий принцип «все – во всем». «Бытие» порождает характерологический образ, но оно и является им, равно как и социальный характер обратим в «бытие» – на основе своей телесной, материальной субстанции и того *живого*, которое, мы отмечали это, господствует в построениях Переверзева.

Как бы ни эволюционизировала и как бы ни менялась научная терминология в процессе развития той или иной отрасли знания, самый способ мышления, его метод не теряет своих основополагающих типологических признаков. Поэтому остается фактом методологическая несостоятельность того обоснования характерологии, которое предлагалось Переверзевым. «Со всем своим содержанием, – читаем у него, – начиная от конечностей и мускулов, до самых высоких замыслов своей мысли, до своей эмоциональной жизни, человек является продуктом производственных отношений и только производственных отношений»<sup>136</sup>. В литературной теории Переверзева, как и в «органической критике», созидательный им-

пульс «бытия» реализуется в форме *вочеловеченного* тела.

Итак, «бытие», будучи живым телом, оказывается еще и *поведенчески явленным характером (образом)*, на воспроизведении которого и основывается художественное творчество.

В историко-литературных трудах Переверзева читатель найдет, несмотря на методологические промахи исследователя, много верных и остроумных характерологических анализов. Значительность осуществленной Переверзевым работы может быть актуализирована – в связи с повышенным интересом современного литературоведения к характерологической проблематике и, в частности, к одному из важных ее аспектов – поведенческому. Изучение художественной литературы с этой точки зрения, как указывалось выше, – плодотворно и перспективно. Но скажем и о другом.

Ни одна из характерологических концепций, бытовавших в литературоведении XIX – начала XX веков, не имела такого основополагающего смысла, каким она нагружена в теории Переверзева. Если раньше литературоведение выдвигало изучение характеров и типов как представителей среды, класса, социальной группы, то этим, собственно, и заканчивалось дело. Характеры и типы воспринимались практически сами по себе, вне всякой связи с поэтикой произведения. У Переверзева характерология из простого описания психологических типов превращается в структурно-морфологический инструмент изучения художественной литературы.

Прежде всего понятно, что если литературное произведение – живая телесно-вещественная образность, то здесь, кроме этой образности, нет ничего другого: «никаких «остальных элементов», кроме образов, – пишет Переверзев, – с органической точки зрения в произведении не существует»<sup>137</sup>. И в то же время произведение, как помним, – организованное тело. Задача состоит, следовательно, в том, чтобы выяснить, как эта живая телесно-вещественная образность становится организованной и почему она обладает социально-психологическим и эстетическим единством, тем, что в современной теории искусства определяется как стильность, как известный закон художественного явления. Иначе говоря, если произведе-

ние, по Переверзеву, есть множественность живых тел, то нужно знать тот его «телеологический» элемент, который упорядочивает эту множественность, превращая ее в единство и художественную закономерность.

Таким организующим и упорядочивающим структуру произведения элементом является ведущий, доминирующий в нем образ. Все иные морфологические ингредиенты произведения сращены с ним и поэтому в художественную структуру входят «только через образ»<sup>138</sup>. В этой спаянности, диффузности доминирующего образа и других частей произведения – одна из оригинальных характеристик теоретической поэтики Переверзева. «Образ с органической точки зрения, – пишет исследователь, – включает в себя все компоненты. Образ, окруженный компонентами, такой же невообразимый /абсурд при органическом понимании художественной структуры, как организм, окруженный своими органами»<sup>139</sup>. Несомненно, что образ представлен здесь как глобально распростертая в произведении живая пластика, вбирающая в себя, обвивающая и обтекающая, а также пронизывающая собой все, что попадает в ее границы. Если мы знаем, что любая телесность или вещественность в «органической» теории литературы эстетизированы, то легко понять, что в данном случае мы говорим о *сквозном эстетизме* литературного произведения – как он понимается Переверзевым. А это сразу же погружает нас в сферу теоретической поэтики, неразрывно связанной с эстетическими категориями. Конечно, требуется большое усилие, чтобы оставаться в состоянии доверия к такому эстетизму. Ведь буквально на каждом шагу Переверзев напоминает, например, о том, что «происхождение приема и его выбор одинаково обусловлены базисом, так по крайней мере думают сторонники социолого-материалистического метода. Применение того или иного приема к материалу они объясняют как функцию базиса»<sup>140</sup>. Нигде и никогда в русской эстетике и литературоведении так открыто и целеустремленно, как это делалось «органическим» литературоведением, не постулировались *структурно-конструктивные и функциональные* связи «бытия» ( «экономики» ) и поэтики произведения. И, тем не менее, никакими «базисами» и никакими «производственными про-

цессами» эстетизм не может быть вытеснен из доктрины Переверзева. Эстетизм – коренное свойство его теоретической системы, ибо эта система базируется не на логических абстракциях, но, как мы могли убедиться, на идее *тела и вещи* в их эстетической предугаданности.

Мы выяснили, как и почему литературное произведение, эта живая телесно-вещественная структура, организуется в художественную закономерность: ведущий, доминирующий образ делает ее эстетически определенной, целенаправленной, монолитно-стильной. Но мы задумывались и над вопросом о социально-психологическом единстве этой структуры. За счет чего же достигается оно?

Для нас, знающих мышление Переверзева, которое постоянно отождествляет не только психическое с телесным, но и экономическое с социальным и эстетическим, нет ничего неожиданного в том, что вот этот живой пластический образ, пронизывающий все «поры» художественной структуры и упорядочивающий ее, оказывается не чем иным, как «проекцией единого социального характера»<sup>141</sup>. Он-то и придает произведению не только эстетическое, но и социально-психологическое единство. «Являясь проекцией единого социального характера, – говорит Переверзев, – произведения писателя образуют единое творчество, один стиль»<sup>142</sup>.

Как видим, структурно-морфологический состав произведения отождествляется Переверзевым с морфологией характера, играющего роль единого державного образа. Исследователь выдвигает доминантно-характерологическую методику анализа произведений искусства, поэтому история литературы как наука превращается у него в историю психологических типов. Однако «органическая» теория литературы – не только *характерологическая*, но и, что несомненно, *телеологическая* теория: ведь в художественном произведении она не находит ничего такого, что не попадало бы в него «только через образ», что не было бы подчинено образу и существовало бы самостоятельно, независимо от образа, то есть психологического типа. Надо ли говорить, что характерологически толкуемая целостность литературного произведения не выдерживает тео-

ретической проверки. Психологический тип, каким бы глубоким и каким бы главенствующим он ни казался, не может быть признан началом и концом произведения, ибо он сам – в конечном счете – является всего лишь средством для осуществления писателем наивысших художественно-стратегических планов и целей. Замысел, например, «Войны и мира» Л.Н.Толстого никак нельзя свести к «созданию типов» хотя бы потому, что их узнавание нами ведет к усвоению более сложных, нежели вся характерология романа, художественно-творческих *идей* гениального писателя. Что же касается суждения о собственно структурном единодержавии психологического образа, то оно оправдывается поэтикой, например, романтизма, что было убедительно показано еще В.М. Жирмунским на примере анализа творчества Байрона<sup>143</sup>. Современные теоретические исследования также фиксируют единодержавную функцию «характера» при формировании стиля, скажем, портретного жанра.<sup>144</sup> Однако ценность соображений Переверзева не измеряется лишь их актуальностью для понимания литературной характерологии. Научный вклад исследователя может быть уяснен в контексте такой темы, как телеология произведения. Нельзя забывать, что телеологическое единство стиля осмыслено ученым комплексно, то есть не только характерологически, но и поведенчески, а также – в полном согласии с канонами литературного «органицизма» – эстетически. При все более возраставшем в двадцатые годы «почастном» или морфолого-разъединяющем анализе произведений художественного творчества указание на органическую сращенность «всего – со всем» было своеобразным призывом к тому, что в наше время осознается как научная необходимость. Расщеплять искусство на его части мы научились, но видеть энергии, связующие его в целепологаемое художественное единство – значительно труднее. Уроки, преподанные Переверзевым, полезны и сейчас.

3. *Отчужденно-характерологическое понимание творческой индивидуальности писателя. Внутрискруктурный характерологический монизм как метод изучения художественных произведений.*

*Общежизненная направленность методологии Переверзева*

Метод мышления Переверзева отнесен нами к разряду мифотворческих. А чтобы еще раз убедиться в справедливости такой его классификации, можно вспомнить опять-таки о «бытии» Переверзева как *порождающей модели*: ведь оно, воспроизводя себя, создает тем самым литературно-художественное произведение. «Бытие» – подлинный демиург. Поэтому субъективная, личностная воля писателя как реального творца произведения никакого значения не имеет. «Я изучаю не творца, а творение; не биографию, а произведение, – писал Переверзев. – Я делаю это потому, что считаю необходимым для историка идти всегда от литературных фактов прежде всего.

В литературном факте, – продолжал исследователь, – наименее интересным моментом я считаю его связь с авторской личностью и потому не ищу в творчестве отражения жизни писателя. Литературное явление – факт социальной жизни и раскрытие его смысла сводится к пониманию социальной природы этого факта»<sup>145</sup>.

Как известно, Переверзев был не только теоретиком. Весьма ярко его талант проявился и в историко-литературных исследованиях. Именно тогда, когда внимание Переверзева сосредоточивается на рассмотрении конкретной ткани произведений, ученый демонстрирует тончайше разработанный анализ литературного стиля, причем его исследовательские усилия направлены здесь как раз на выяснение структурности этой категории. Тут-то мы и встречаемся с объективными показателями индивидуального стиля художника. Аналитическая часть историко-литературных трудов Переверзева – одна из ценнейших в его наследии, здесь много поистине блестящих морфологических описаний художественных произведений, несмотря на всю мифотворческую фантастику, на которой построена методология его книг и статей.

Все эти наши замечания не отменяют, конечно, того очевидного факта, что Переверзев, если он рассуждает о художественной структуре, имеет в виду непременно одно – структуру «органическую». Ее состав сформирован из тел и вещей, а это значит, что литературное произведение есть *пластическая* структура. Мышление Переверзева имеет дело только с психологизированной пластикой, поэтому все морфологические элементы произведения осмыслены как части живого, пластически явственного тела. Так понятие организма и структуры сливаются в нераздельное единство. Современное теоретическое литературоведение пытается разъять это единство, дифференцировать эти понятия, что можно расценить как стремление освободить науку от воздействия «органического» мифологизма<sup>146</sup>. Но перед нами такая литературная теория, которая нуждается не столько в критике, сколько в новом научном прочтении. Совершенно ясно, что было бы нонсенсом, если бы историк науки не отличал «организм» от мертвенной структуры или отождествлял бы художественное произведение с биологией жизненных процессов. В современной лингвистике и литературоведении нарастает чувство разочарования в логизированных методах структурного анализа<sup>147</sup>. Поэтому можно сказать, что внимание Переверзева к «органической» специфике литературы служило известным упреждением крайностей «почастного» анализа. Сейчас вряд ли кто будет возражать против морфологического изучения искусства, но видеть в художественных структурах элементы «живого», нерационализируемого содержания каждый исследователь – обязан.

Произведение как живая телесно-вещественная образность имеет свои пространственные границы. Они обусловлены социально, бытийственно. Именно в пределах этих границ растворена личность писателя (смысл этого высказывания прояснится ниже). Ими же предопределены и ее творческие возможности. «Никто не властен выпасть из стиля, – убеждал Переверзев, – потому что никто не властен выйти из детерминированного круга образов <...> всякий писатель вращается в заколдованном кругу образов»<sup>148</sup>. Круг этот – та социальная и характерологическая среда, с которой писатель



связан жизненно, экзистенциально и, следовательно, творчески. Так, для создателя «Мертвых душ», например, это – «среда мелкопоместных душевладельцев. Отсюда вошли в душу Гоголя <...> образы мелких, бессодержательных характеров, картины нелепых, смешных сцен и курьезный, как сама среда, язык...»<sup>149</sup>, а «смысл и содержание гончаровского творчества, по мнению исследователя, сводится к изображению эволюции буржуазной психики в период капиталистической ломки русской общественной жизни»<sup>150</sup>. Но как совместить откровенное неприятие Переверзевым писательской личности с утверждением о ее вращении «в кругу образов»? Не предполагается ли в таком случае *морфологическая выраженность* творческой индивидуальности в структуре произведения?

Эстетическая теория Переверзева слишком онтологична, чтобы говорить о структурно-творческих реализациях авторского «я». Но мы были бы неправы, если бы стали утверждать, что Переверзев начисто искореняет авторское присутствие в произведении. Вопрос этот много сложнее.

В предыдущем изложении мы отмечали пронизанность литературного произведения эстетизмом живого пластического образа; тут же мы говорили и о том, что этот образ есть социальный характер, являющийся законом и главной спецификой произведения как «органической» целостности. Все элементы произведения подчинены этому, по выражению Переверзева и его учеников, стержневому образу. Но как же быть с «образом автора»?

Социально-генетическое литературоведение находит и предлагает собственное решение проблемы. В структуре литературного произведения оно с принципиальным упорством стремится обнаружить «тот тип, с которым автор <...> устойчиво идентифицируется»<sup>151</sup>. Так, в работах о творчестве И.А. Гончарова Переверзев утверждал тождество художника Райского и писателя, создавшего этот тип. «Как раз в Малиновке, – указывается в одном из анализов, – Райский переживает глубокий душевный перелом, который обещает ему впереди плодотворную художественную деятельность. И когда перелом этот совершится, тогда художник Райский станет крупным писателем-романистом Иваном Александровичем Гончаро-

вым. Это будет <...> превосходный знаток и изобразитель эволюционно-буржуазной психики под влиянием развивающихся капиталистических отношений. Это будет реалист и бытописатель домашней будничной жизни русского буржуа, едва освободившегося от патриархальных пеленок»<sup>152</sup>.

Присутствие автора в произведении, следовательно, вероятно: он есть и его нет, его существование протекает между «да» и «нет». В самом деле, ведь если «стержнем» художественного произведения является социальный характер, а образ автора отождествлен с ним, то, значит, морфологически «автор» все-таки выражен. Но поскольку эта выраженность представлена как характерологическая явленность *другого*, а не собственно авторского «я», то можно прямо сказать, что никакой структурно-морфологической запечатленности «автора» в произведении нет. Мы сумеем выйти из противоречия этих взаимоисключающих суждений, если, в соответствии с истиной, скажем, что в литературном произведении, по Переверзеву, образ автора реализуется как *отчужденно-характерологическое его самораскрытие*. То же говорится и о творческой индивидуальности писателя, взятой в ее эволюции. В статье «Социальный генезис обломовщины» исследователь утверждал, «что все творчество Гончарова в своем развитии и в своих достижениях сводится к осуществлению всех потенций, заложенных в одном стержневом образе»<sup>153</sup>.

Доминантно-характерологическая методика анализа художественных произведений, от воздействия которой и до сих пор не могут освободиться ни теория, ни история литературы, в теоретических работах Переверзева доведена до классической формы. Столь же классичным является у него последовательно проводимый прием идентификации автора и героя, против чего, как помним, протестовали еще Пушкин и Лермонтов, и что, к сожалению, все-таки остается типичной ошибкой некоторых современных литературоведческих трудов.

Но, как и в других случаях, у Переверзева в массиве различного рода проблем нужно видеть то, что в самой интенции его мысли может быть освобождено от нашей негативной рефлексии. Это ка-

сается возможных параметров мысли, залегающей в глубине «органических» построений. Так, например, мы знаем, что «бытие» наделено порождающей энергией. Оно есть онтологическое основание искусства и само искусство. Художественный образ ( или образность) разворачивается по законам жизненно-эстетической целостности, которую не может поколебать субъективное своеволие творящей индивидуальности. Вообще говоря, это – традиционная проблема, которую можно было бы сформулировать так: что делать автору в структуре собственного произведения? Как ему вести себя – быть предметом читательского лицемерия или пребывать в сокрытости? Не входя в подробное обсуждение вопроса в целом, скажем, что в теории отчуждения автора есть тот смысл, который мы находим в размышлениях на эту тему у одного из поздних литературоведов Серебряного века. В известной его книге подчеркивается мифотворческая сущность поэтического вымысла, а глубочайшая истина искусства, как он пишет, заключается «в словах о том, что лишь потеряв душу, можно ее спасти», и в этом – «необходимое условие всякого творчества и самый непререкаемый закон искусства»<sup>154</sup>. Автор обязан отдать предпочтение не собственному хотению и видению, но – правде искусства. Растворившись в ней, он обретает себя.

На уровне итоговой абстракции нельзя сказать, что у Переверзева мы находим идею о «смерти автора», как она трактуется структуралистской традицией<sup>155</sup>. Здесь, скорее, речь идет лишь о превращенности авторского существования – в объективно-структурное бытие стиля. Не развивая этот тезис в данном исследовании, мы намерены вернуться к нему в других работах, специально посвященных теме художественного творчества и писателей как *парадигматических* личностей.

Отождествленный с героем автор, согласно специфике теории Переверзева, становится тем живым телом, той одухотворенной вещью и тем наделенным поведенческим стилем предметом, о которых у нас говорилось выше. Если же это тело, эта вещь или предмет – пластичны и скульптурны, о чем также говорилось в нужной мере, то они и не могут быть меняющимися и внутренне движущимися. Они не могут быть зыбкими и психологически многоликими.

Подобно тому, как резка и пластична их формованность, непоколебима и однородность их психологического содержания. Поэтому концепция Переверзева может быть названа концепцией *социально-характерологического знака*. Классовая репрезентативность образов основывается у Переверзева на их поведенческой *семиотичности*.

Проблема социально-психологического разнообразия художественных типов трансформируется у Переверзева в проблему их подобия стержневому образу. Писатель «вращается в заколдованном кругу образов», а это значит, что он не может выбраться из той однородной психологизированной материальности, с которой отождествлен. Речь идет не только о тождестве писателя и стержневого типа, но и об идентификации всех персонажей произведения с этим последним. "Не доверяйтесь особенно романистам, когда они сознательно определяют социальную сущность своих героев, – предостерегал Переверзев, – потому что многие из них склонны к маскараду, к чисто внешнему переряживанию своих героев, которые несколько не характеризуют их истинной сущности"<sup>156</sup>. Портретистика художественного произведения – это, по существу, варианты стержневого характера с ярко выраженной классовой семиотичностью его психики. В монографии о творчестве Гоголя характерологические анализы сопровождаются таким признанием исследователя: «Лично я думаю, что среди гоголевских образов казацкой Украины есть много таких, которые не имеют ничего общего с казачеством и являются скорее переодетыми в казацкое платье помещиками. Вернейшим доказательством этого является сравнение их психологии с психикой поместных типов...»<sup>157</sup>.

Внутриструктурный характерологический монизм – основа и метод изучения художественного произведения в литературной теории Переверзева. Этот метод считает, что целостная структура («организм») произведения формируется стержневым образом, а все остальные элементы есть не что иное, как различно расцветенная множественность зеркально воспроизведенных ликов стержневого психологического типа. Однако характерологический метод – не только основа изучения внутриструктурных закономерностей литературного произведения. Творческое развитие писательской индивидуальности (если о ней можно говорить в пределах литературной теории Переверзева) осмысливается с этих же позиций. Так, например, если у того же

И.А.Гончарова пра-образом Райского является, как полагал исследователь, Александр Адуев из «Обыкновенной истории», то он же питает и другую галерею типов – Обломова, Адуева-старшего, Штольца и Тушина<sup>158</sup>. Все они – лишь реализация (вспомним уже встречавшееся выражение!) потенциалов стержневого типа.

Заметим, что сейчас, когда наша наука вновь проявляет повышенное внимание к характерологическим изучением литературы, ни один исследователь русской литературной классики не пройдет мимо того, что сделано в этой области Переверзевым. Здесь, в частности, он найдет богатый материал, хотя во многом и достойный беспощадного критического анализа, но, тем не менее, дающий пищу для размышлений о самых разнообразных видах и типах связи характеров, художественных образов – как в творчестве того или иного писателя, так и в историко-литературном процессе в целом. Переверзев-теоретик знает лишь одну разновидность характерологических отношений – социально-генетическую. Однако в историко-литературных исследованиях, подчиняясь логике анализируемых произведений, он порою уходит из-под власти собственной теории. Здесь у него нередки случаи интересных и вполне творческих наблюдений, которые могут служить вспомогательным материалом при постановке вопроса о литературно-генетических, контрастных и иных вариантах идейно-характерологических взаимодействий<sup>159</sup>.

Литературная теория Переверзева исходит из эволюционистской методологической концепции. Она совершенно непредставима вне трактовки всякого процесса и всякого развития как непрерывной постепенности. Воспринимая художественное произведение как единый образ или вочеловеченное тело, эта доктрина толкует его как однородное тело, подобное, скажем, одухотворенному мрамору. Писатель, по Переверзеву, обречен на пребывание в однородном характерологическом окружении. Поэтому начальная и конечная точки эволюции художника совпадают. В этом исследователь видит «органическое» единство творческого процесса и его изоморфизм. Теория стиля, предложенная Переверзевым, покоится на этих логико-методологических основаниях.

Доводя теоретические воззрения Переверзева до предельной логической ясности, мы видим не только то, что художественное произведение воспринимается им как живое тело, но и то, что творческая

эволюция писателя, находящего, как было показано, отчужденно-характерологическое воплощение, может быть представлена как *история живого, поведенчески реализующего себя тела*.

Читатель, плохо знакомый с научным творчеством Переверзева, может недоуменно спросить: «Вы пишете о социологической доктрине Переверзева. Но где же тут социология? Ведь все ваши описания и рассуждения о методе «социального генезиса» литературы вращаются вокруг живых тел и телесно-вещественных структур, а вопросы социологии почти не затрагиваются. Нет ли здесь исследовательского промаха?»

Действительно, обилие в трудах Переверзева терминов, вроде «базиса», «производственного процесса» и многих других, кажется, обязывает исследователя его творчества обратить на них самое пристальное внимание. Но напряженный анализ литературоведческих трудов Переверзева как раз показывает, что научное описание социально-генетической методологии должно строиться на иных акцентах: собственно социологические аспекты метода у самого теоретика были далеко не на первом плане. В главную задачу Переверзева входило теоретическое осмысление исторического движения «бытия» как живой телесности или одухотворенной материальности. Социологические же пружины этого процесса для литературоведа были малопривлекательны. «Социальная природа литературного факта, – по его словам, – может быть и должна быть вскрыта средствами чисто литературного анализа и минимальным обращением к данным общественно-научения...»<sup>160</sup>

Мы определили метод Переверзева как метод онтологической теории литературы. Содержанием же теоретических и, заметим, историко-литературных штудий исследователя являются, как установлено, живые тела и их поведенческая осуществляемость в исторически меняющемся «бытии». Литературоведа интересует не столько социологические проблемы, сколько изучение той бытийственной целостности, где, как он пишет, «объект и субъект, конкретный предметный мир и конкретный человек даны в органической слитности»<sup>161</sup>. Таким образом, переверзьянство принадлежит скорее к экзистенциальному или общежизненному, нежели социологическому, литературоведению. А чтобы этот вывод сделать более убедительным, нужно рассмотреть собственно литературную теорию Переверзева, которая

прямо вводит нас в сферу художественного творчества как в *живое телесно-вещественное существование*. Но об этом – в следующей главе.

## ГЛАВА 3

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ

#### 1. Искусство как игра

Молодое поколение современных литературоведов вряд ли представляет учение Переверзева во всей его многогранности. Для них Переверзев – законченный догматик и ортодоксальный социолог, даже и не подозревающий о существовании специфики искусства, которую мы в нем научились не только усматривать, но еще и умеем вполне квалифицированно анализировать. Однако это не дает нам право на высокомерие и кичливость. Нужно знать, что в истории науки нет истин, которые существовали бы сами по себе, а не являлись бы нередко в парадоксальной, но всегда исторически обусловленной форме. Они живут в русле эпохи, наследуя ее мудрость, предрассудки и теоретические достижения. Размышления Переверзева об искусстве полны всем этим.

Как помним, Переверзевым подчеркивалась *вторичность* искусства по отношению к «бытию». Равновеликость и тождество того и другого для теоретика бесспорны, но обосновывающей причиной всего художественного всегда является «бытие». Переверзев, безусловно, понимает, что действительность – это еще не искусство, но дело в том, что в искусстве ничего, кроме «бытия», он не видит и знать не хочет.

Второе, что нужно помнить из сказанного нами ранее, относится к *энергичности* «бытия», его буквально могущественной жизнетворческой и художнической энергии, что и содействует возникновению наших ассоциаций о «бытии» как порождающей модели искусства. Само собой разумеется, что наше увлечение ассоциативными связями переверзианства с современными формами мышления не может быть настолько глубоким, чтобы позволить забыть изначальную специфику этой концепции. Никакие абстракции и условные допущения здесь не будут целиком соответствовать сущности изучаемой нами формы знания. Анализ построений Переверзе-



ва должен исходить из «органичности» его теории. Искусство как живое тело, вещь, предмет – вот начало и конец его эстетических представлений. Именно с этих позиций Переверзев и углубляет свою теорию, перерабатывая те знания об искусстве, которыми располагали предшествующие ему социология, эстетика и литературоведение.

Выяснив, что есть искусство по отношению к действительности, исследователь задается и другим вопросом: чем является искусство само по себе? Решение этого вопроса отягощено у Переверзева сильнейшим налетом онтологизма, что не расходится с общежизненным пафосом его литературной теории.

Во времена новой «органической» поэтики наблюдается популярность игровой трактовки искусства. В мировой эстетике найдется много иллюстраций на эту тему. Из новейших исследований назовем книгу Й. Хейзинги, где предпринята попытка проследить роль игры во всех сферах жизни<sup>162</sup>. Для русского литературоведения игровая концепция искусства также не была новостью. «Наука о литературе, – писал, например, в 1900-е годы В.Ф. Шишмарев, – отправляется, естественно, от фактов игры, которая исторически может быть рассматриваема и как непосредственное, и как посредственное начало развития поэзии. Теперь, когда трактуются вопросы генетической поэтики, положение это стало уже почти общим местом»<sup>163</sup>. Однако все эти теории были весьма разнообразны. Некоторые же из них не соотносимы друг с другом даже и в самой общей форме, на что обратил внимание еще П.П. Блонский, анализирувавший игровые теории Шиллера и Спенсера<sup>164</sup>. Переверзев, таким образом, оказался перед выбором какой-то одной из них. И здесь прямо проявилась та специфичность его представлений об искусстве, на которую мы указывали выше. Речь идет об экзистенциальности этих представлений. Литература, по Переверзеву, не просто игра, но – «игра в жизнь»<sup>165</sup>. А на вопрос о том, что такое жизнь, отвечали философия и социология, на которые опирался литературовед. Теория жизни была теорией существования, теорией жизненной борьбы, в той или иной мере биологизированной и, вообще говоря, далеко отстоящей от подлинно социологического ее

осмысления. Переверзев апеллирует к игровой теории М. Гюйо, у которого инстинкт битвы, жажда борьбы определены как природное человеческое свойство. М. Гюйо писал: «Во всех нас есть потребность биться, в гостиных она выражается в колкостях и остротах, а в других местах движениями рук, подобно тому, как у животных она выражается легкими движениями зубов и когтей, с которыми они без гнева нападают друг на друга. Таким образом, – заключал Гюйо, – битва, борьба, составляют один из наиболее глубоких источников игры»<sup>166</sup>. Приобретенные в игре навыки помогают животным и человеку в зрелом возрасте противостоять жизненным невзгодам. Переверзев развивает эти суждения французского мыслителя. «Игра, искусство, литература, – говорит он, – воспитывает, тренирует, развивает боеспособность борющегося за жизнь человека», поэтому «социальный смысл <...> игры – подготовка, воспитание для жизненной борьбы»<sup>167</sup>. Но что же или кто же играет в искусстве?

В художественном произведении, как его понимает Переверзев, нет ничего, кроме социального характера – типа или образа, и этот образ представляется теоретику как пластически формованное, живое и поведенчески явленное тело. Игра и тело-образ есть нераздельное единство и тождество. «Воспроизведенная система поведения, – пишет литературовед, – или, что то же самое, воспроизведенный характер, – это и есть образ. Нельзя воспроизводить поведение, нельзя играть, не давая образа. Образ составляет сущность игры. Игра без образа, без воспроизведения системы поведения, характера – просто немислима, невозможна. Искусство-игра и искусство-образ, в сущности, адекватные формулы, потому что игра реализуется только в образе, потому что играть – значит давать образ. В игре образ слит с играющим организмом, не имеет существования вне организма»<sup>168</sup>.

Как всякая, может быть, и верная, но неполная, игровая теория искусства порою может счастливо совпадать с логикой и конкретно-историческим своеобразием искусства. Она может объяснять некоторые его стороны, хотя и не исчерпывая глубинной специфики художественной деятельности. Так обстоит дело и с игровой теорией Переверзева. Это очевидно сейчас, когда литературоведение

смело разрабатывает характерологические, поведенческие и игровые аспекты литературных персонажей, соединяя подобные наблюдения с их знаковым, семиотическим анализом. Так, в этюде о гоголевском Хлестакове Ю.М. Лотман справедливо пишет об игровой стихии нормативной государственной жизни России прошлого века и поведении погруженного в нее комедийного героя. «Человек, которого наблюдал Гоголь, – по словам исследователя, – был включен в сложную систему норм и правил <...> В этом смысле сама действительность представлена как некоторая сцена, навязывавшая человеку и амплу. Чем зауряднее был человек, тем ближе к социальному сценарию оказывалось его личное поведение.

Таким образом, воспроизведение жизни на сцене приобретало черты театра в театре, удвоения социальной семиотики в семиотике театральной»<sup>169</sup>.

В контексте современной научной проблематики немало важным оказывается и суждение Переверзева об искусстве как *энергичности*. Динамичность художественного произведения как игры подчеркивалась теоретиком настойчиво и даже эмоционально. «Игра всегда – действие, – писал он, – и только поэтому играющий «тренируется». Бездейственная игра такая же алогичная вещь, как деревянное железо»<sup>170</sup>. В этой игровой активности характер-образ приобретает не только навыки жизненной борьбы, но и социальной организованности. Играющий образ – это социально, психологически заряженный и классово нацеленный образ. Играя, он побуждает к этому других – такова мощь его спонтанной, прямо-таки клокочущей энергии, которая и обеспечивает суггестивность искусства. «Литература, – по Переверзеву, – обладает страшной заразной силой, литература формирует человека, начиная с детства и кончая зрелым его возрастом»<sup>171</sup>. Вполне ясно, что социальный характер, поведенчески реализующий себя в игре, есть не только знак, репрезентирующий тот или иной класс, но также и закон поведения этого класса.

Несмотря на отмечающуюся нами характерологическую схематику, историко-функциональное литературоведение все же может воспользоваться соображениями Переверзева о суггестивно-

сти литературы и ее социально-психологическом воздействии на общество. Заметим, кстати, что функциональное изучение литературы, начавшееся отнюдь не сегодня, на ранних этапах своего становления, хотя и впадало в неизбежные тогда ошибки, в первую очередь разрабатывало именно социально-психологические аспекты проблемы. Тезис об искусстве как игре, писал, например, М.Б.Храпченко в 1929 году, «должен быть положен в основу нашего понимания специфики литературы, ее социальной роли. Это положение имеет громадное теоретическое значение. Оно решает вопрос как о происхождении искусства и его содержании, так и о специальной функции искусства <...> Социальная функция искусства, – продолжал критик, – состоит в организации эмоций людей, всего их поведения. Именно в этом направлении должна решаться проблема специфики»<sup>172</sup>.

Игровая теория искусства, развиваемая Переверзевым, была бы неполной, если бы мы не подчеркнули в ней одной, весьма существенной особенности. Выше не раз говорилось об онтологичности социально-генетической теории литературы, исходящей из тождества «бытия» и искусства. А если это так, то сейчас должно быть понятно, что *игрой*, по Переверзеву, является не только искусство, но и объективное «бытие». Мы отмечали также, несмотря на тождество того и другого, *вторичность* искусства по отношению к действительному «бытию». Играющее «бытие», таким образом, порождает играющее искусство, литературу. Собственно говоря, творчество есть удвоение действительности, ее художественная объективизация. « Образ кошки, охотящейся за мышью, – читаем у Переверзева, – есть кошка, играющая с клубком. В искусстве образ отделяется от играющего, объективизируется, ведет самостоятельное существование в виде статуи, картины, пьесы. В этой объективизации и заключается акт художественного творчества»<sup>173</sup>. Но если мы помним, что «органическая» теория Переверзева имеет дело с образами как живыми скульптурами или живой пластикой, то игра, о которой мы говорим, должна быть представлена, вообразена не только во всей своей динамичности и заразительности, но и во всей своей телесно-вещественной достоверности и скульпп-

турной красоте. У Переверзева играет, действует и заражает этим игровым действием не «дух», не «атмосфера» или «настроение», но вбирающий в себя и несущий всю эту психологию материальный, телесно-вещественный мир, называемый «бытием» и искусством. Ученый это всячески напоминает и подчеркивает: «Тот не понимает литературы материалистически <...> кто не видит в литературе продукта материального бытия»<sup>174</sup>. Что же касается захватывающей и, не ошибемся, если скажем, магической, колдовской силы игры, то, чтобы подчеркнуть ее мощь, Переверзев не скупится на самые стилистически высокие и семантически предельные обозначения. Игра у него, как отмечалось, «обладает *страшной* заразной силой», она – «*стихия*» с эффектом влияния и внушения<sup>175</sup>. Благодаря этим качествам, игра «воспитывает, тренирует, развивает боеспособность борющегося за жизнь человека»<sup>176</sup>. Понять специфику и закономерности игры означает не просто располагать знанием о ней, но непременно «быть *хозяином* этой стихии, быть ее *владыкой*»<sup>177</sup>.

Вся эта эмфатическая стилистика мобилизована Переверзевым для достижения одной цели: убедить нас в том, что искусство есть в высшей, предельной степени энергично насыщенный, страстно напряженный и стихийно неукротимый организм. А режим его существования – это режим постоянно-длительного *жизненно-эстетического порыва*, из чего следует эмоциональная, психологическая *вершинность* искусства. Здесь все дано в своем мыслимом пределе. Однако мы не поймем Переверзева до конца, если будем толковать игру только как напряженную и скульптурную динамику, развивающуюся как попало и неизвестно куда направленную.

Выше мы отмечали, что произведение искусства, по Переверзеву, *телеологично*. Эта телеологичность достигается посредством консолидирующей энергии стержневого образа в произведении. Теперь же мы можем указать и внутреннюю причину, аргументирующую эту телеологичность. Такой причиной как раз и является игра. Заставляя социальные характеры действовать, она делает их поведенчески явственными. Поэтому-то множественная телесно-вещественная образность, то есть произведение, приобретает не

только динамику, но и социально-психологический смысл и цель. В произведении теоретик видит не только единство всех составляющих его элементов, но и их строгий порядок, достигнутый благодаря *организационной* функции игры. Игра, таким образом, есть конструирующий принцип и внешняя явленность искусства.

## 2. Статуарность художественных образов

Литературная теория Переверзева, овеществляющая человека, в художественном творчестве представляет его как образ-статую, образ-скульптуру. Главным элементом этой скульптурной телесности является, по Переверзеву, не смысловое содержание, а то, что делает ее *живой*, превращая тем самым в известную «форму жизни»<sup>178</sup>. «Художник, – пишет исследователь, – создает живыми лица, характеры, а не систему идей; анализ художественного произведения должен быть анализом живых образов, а не поисками взглядов и идей»<sup>179</sup>. Ясно, что началом, оживляющим характерологическую предметность, является, конечно, *психичность*. И если мы хотим изучить произведение, то нам следует анализировать его художественные образы и их психологию, исходя при этом из положения о *качественном* единстве образов и присущей им психологии: ведь сколь бы многочисленными они ни были, все они есть реализация основного, стержневого социального характера. Художник, по Переверзеву, рисует не разнородное и разнообразное множество, но, в сущности, один тип, лишь по-разному расцвеченный. «Нет перевоплощения, о котором говорят идеалисты, – убеждает литературовед, – есть лишь <...> перелицовка, переодевание единой системы образов, детерминированных единой социальной действительностью»<sup>180</sup>.

Маскарад с переодеванием, который учиняется теоретиком над образами всякий раз, когда надо бы вести речь об их качественных психологических различиях, имеет своей почвой представление о характерах как внутренне нетекучих, пластически завершенных телах. Это – во-первых.

Во-вторых, только в «органических» литературных системах мы найдем такое беззаботное игнорирование специфики литерату-

ры как искусства *слова*. В суждениях Переверзева для собственно словесного своеобразия литературы просто нет места. Мышление теоретика знает логику только *пространственного*, а не *временного* искусства, и на этой логике Переверзев создает свои эстетические построения. Имеющиеся в научной литературе анализы социально-генетической доктрины упорно не хотят замечать этой кардинальной ее особенности. Поэтому тем более важным оказывается сейчас привести замечание, сделанное еще в 1930 году. Оно принадлежит одному из известных тогда литераторов, который, как никто ранее и позднее, уловил эстетические моменты этой доктрины. Отмечая статичность теоретической характерологии Переверзева, этот литератор не нашел для выражения своей мысли ничего лучшего, как воспользоваться весьма впечатляющей метафорой. «Классовый человек, – писал он, – это и есть для Переверзева неподвижное, раз и навсегда отлитое зеркало, изогнутое так, что из этого зеркала человек не может выбраться»<sup>181</sup>. Несомненно, что критиком схвачены здесь очень серьезные моменты переверзевизма: а) телесно-вещественная природа характерологии и б) *фигурность* человеческого образа. Вочеловеченное тело, о котором говорит Переверзев, понято Луначарским как *отлитое* и *изогнутое*, то есть как скульптурно формованное тело. А это и есть не что иное, как статуя.

Каждый, кто продумывал эстетику «органической» теории литературы с ее четко изваянными статуями, их многоцветностью, энергичностью и внутренней неколебимостью, вполне может поддаться ее красоте. Тем более, что старания Переверзева направлены на то, чтобы при описании социально-психологической портретики образов-статуй не допустить обнаружения хтонизма и животности их устремлений. Сумрак подсознательного в пластической и цветовой характерологии Переверзева облагорожен и упорядочен атмосферой культуры, свойственной каждому из классов, который репрезентируется той или иной статуей. Поэтому всякий поведенческий жест характерологического образа представляется актом культуры, а сам образ при таком его понимании становится вочеловеченным *знаком* культурно-психологического самочувствия. В этом

смысле опять-таки был прав критик, когда назвал характерологию Переверзева *зеркалом*; каждый образ-статуя несет в себе исторически и классово определенный социально- и культурно-психологический комплекс. Написанные талантливым пером литературоведа, культурно-психологические портреты известных художественных типов до сих пор остаются в трудах Переверзева страницами, достойными внимательного прочтения. Они – что и говорить! – социологически односторонни и тенденциозны, но для историка русской классической литературы какой-то своей частью могут быть полезны.

Культурологическая традиция русского литературоведения Переверзевым, бесспорно, психологизируется, что вовсе не лишает эту традицию научной значимости. Современное литературоведение рассматривает проблему культурного, художественного и социально-психологического синтеза как одну из еще не решенных актуальных задач гуманитарного знания. А труды Переверзева как раз и есть попытка соединить социологию, хотя и абстрактную, экзистенциальную, с такой же экзистенциальной эстетикой, исходящей из художественной преуказанности живого скульптурно-статуарного тела, наделенного культурно-психологическим содержанием. Весь этот теоретический синтез сублимируется Переверзевым в проблему стиля – одну из центральных проблем науки о литературе 20-х годов.

### 3. Проблема стиля

Нет ни одной теоретической поэтики, которая не понимала бы, что стиль, в каком бы объеме мы его ни рассматривали, есть прежде всего форма. Литературоведческая мысль 20-х годов исходила как раз из такого понимания стиля. Разногласия среди ученых начинались не с вопроса о стиле как форме, но, во-первых, с выяснения того, что есть художественное содержание, во-вторых, каково его отношение к форме. Литературоведение классической ориентации строило теорию стиля в системе диалектического взаимодействия этих категорий. Само же содержание стиля трактовалось им



прежде всего семантически. То решение проблемы, которое предложил Переверзев, отдалено как от формально-морфологического, так и от классического ее понимания. Это – «органическое» решение.

Действительно, то, что художественное содержание трактуется ученым *не семантически и не идейно, но безмысленно и сенсуально*, читатель мог убедиться не один раз. А то, что форма воспринималась теоретиком чрезмерно жизненно – телесно и вещественно, для нас также не является новостью. Ясно, что дифференцированность содержания и формы в сознании исследователя выглядит ослабленно. Тут мифологический синкретизм мышления Переверзева проявляется в полной мере. Со своим онтологизмом Переверзев так далеко уходит от специально-филологической интерпретации стиля, что в наше время всякий, кто вздумал бы следовать за ним, рисковал бы утратить собственно литературоведческий подход к проблеме.

Рассуждения Переверзева о стиле берут свое начало в его общих представлениях о художественном произведении как «бытии» и вочеловеченном теле. Тот, кто придерживается традиционных взглядов на поэтику, без труда заметит равнодушие Переверзева-теоретика к структурной и вообще комбинаторной стороне стиля: ведь в его теории *материалом*, из которого создается искусство, является *жизнь*. Стиль как форма жизни и должен изучаться с точки зрения его экзистенциальных, существовательных особенностей. Но чтобы понять дальнейший ход мысли Переверзева, нужно сделать некоторые пояснения.

Телесно-вещественная философия искусства и литературы – серьезное и, главное, *реальное* явление в истории русской теоретической мысли. Это – не случайный, но устойчивый, не эфемерный, но развивающийся во времени элемент нашей культуры. Под известным обаянием этого мировоззрения находятся и некоторые современные литературоведы. Выясняя поставленные в настоящей главе вопросы, мы, в интересах дела, совершим краткий экскурс в область культурных явлений, отчасти родственных «органической» эстетике и теории литературы. Мы имеем в виду такие явления, ко-

торые строились не на одной только абстрактной логике, но на сильнейшем и откровенном выдвигании соматических и вещественных интуиций. В таких творческих системах главным источником и внутренним обоснованием их содержания и формы выступает прежде всего пластическая величина, а именно *человеческое тело*, эстетически воплощаемое не только в качестве статуи, скульптуры, но и переходящее в своей текучести в инобытие архитектурных форм, специфически отражающих своеобразие этого исторического субъекта и предмета искусства. Поэтому *скульптурно-архитектурный ансамбль, постройка для жилья, здание, храм* всегда были ключевыми символами эпох в истории человечества. Эти культурно-эстетические символы обладали огромным философским и экзистенциальным содержанием, а их форма была лишена всяческого имманентизма, ибо «храм строится для людей, а не ради архитектуры вообще»<sup>182</sup>. В процессе исторического развития изменялись содержание, субъективная наполненность и фигурность символов, но они всегда оставались значимыми медиумами эпохи и воспринимались как «модель мироздания»<sup>183</sup>. Они эстетически запечатлевали, следовательно, не только человека, но и те формы жизни, в которых проходит его существование. Современная наука дает нам образцы глубоко и тонко разработанных анализов архитектурных памятников именно как экзистенциально насыщенных и выразительных символов. Так, А.Ф.Посев указывает, что «интуиции свободно держащего себя человеческого тела – это есть то, без чего невозможно понимание ни античной архитектуры, ни античной эстетики»<sup>184</sup>. А в качестве вещественного воплощения этой интуиции он называет *периптер*, где, как он пишет, «мы видим <...> полное единство масштаба, хотя единицей измерения является здесь не малый и даже не средний рост человека, а нечто большее, чем человеческий рост, для придания монументальности архитектуры. Можно даже сказать, что тут мыслится *огромный* человек, какой-то небывалый по росту герой и богатырь <...> Это – герой, и это – бог; это – памятник герою и внешняя жизнь божества. Но все это соизмеримо с реальным человеком, все это – *понятно* ему; это – он сам в своем монументальном закреплении»<sup>185</sup>. «Это, – заключает уче-

ный, – *греческая демократия V в. до н.э.* и это – образ социальной формации, вырастающей на почве свободных тел-индивидуумов, в период их наиболее здорового и бодрого коллективного выступления»<sup>186</sup>.

Иную закономерность, на которой базируется архитектура храма, мы видим в средние века. Здесь господствует самоуглубляющаяся психология исторического человека, совершенно другому смотрящего на себя и взрастивший его мир. Тут мы имеем совсем другой стиль мироощущения. «Готика, – пишет исследователь, – началась в те времена, когда человеческий субъект уже переходил к фиксации самого себя как такового, к рефлексии над собственным самочувствием и к изображению того, что с ним сделалось внутри, в минуту его небесных порывов, восхищений и взлетов. Готика развилась в виде такого стиля, который пытался изобразить не просто небесные порывы христианской души, но и те чувства, те эмоции и те аффекты, которые при этом происходили в глубинах его внутреннего самочувствия. <...> Свершилась та центральная особенность готики, которую, если употребить метафору, иначе и нельзя назвать, как каким-то историческим чудом. Тяжеловесный камень оказался в готике совершенно невесомым. <...> Камень превратился здесь в ту одухотворенность, когда он уже перестал быть камнем»<sup>187</sup>.

Не развивая затрагиваемую тему сколько-нибудь широко, скажем, что специфика стиля и мироощущения, выраженного в нем, воплощалась не только в храме. Она пронизывала собою все жизненные реалии средневекового человека, вплоть до самых необходимых в повседневном обиходе вещей. «Предметы быта – от жилища до костюма, – читаем у современного историка, – несли тогда на себе не только печать их социальной принадлежности, но и идеологических и социально-психологических представлений эпохи. В деталях повседневного существования отражались подчас самые высокие идеи и образы, относящиеся к сфере времени и пространства, к космогонии и исторической мысли, к изобразительному искусству и поэзии»<sup>188</sup>.

Тесно связанный с античностью и средневековьем, но во

многим и кардинально отличный от них, в основе искусства Возрождения лежит антропоцентрический принцип. «Поэтому, – говорит исследователь, – когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь не было ни античного субстанционального понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую сущность»<sup>189</sup>. Это новое содержание, при всем самодовлеющем и, кажется, изолированном от всего иного значении, тем не менее, разлито в порых вещественно запечатленной культуры, которая и создается по этой *человеческой мере*. Известно высказывание Микеланджело: «Архитектурные члены соответствуют человеческим; этого не поймет тот, кто никогда не передавал и не умеет правильно передать человеческое тело». И, конечно, архитектура, рождающаяся на этой повелительно антропоцентрической основе, воплощает не только внешние, чисто физические характеристики модели. Она строится как эманация внутренних, духовных переживаний во всей их патетике и драматизме. Что же касается Микеланджело, то эстетика Ренессанса достигает у него «настолько интенсивно выраженных форм, что такую эстетику, – полагает А.Ф. Лосев, – с полным правом можно назвать колоссально напряженной и даже космической. С другой стороны, однако, этот личностно-материальный космизм ввиду того ничтожества изолированной личности, на которой базировался весь Ренессанс, этот напряженный космизм Микеланджело достигает степени весьма интенсивного трагизма»<sup>190</sup>.

В дополнение к этому замечательному по глубине и точности философско-эстетическому анализу приведем искусствоведческое описание собора св. Петра в Риме, этого шедевра, венчающего архитектурную деятельность Микеланджело. «...В противовес гармоническому покою, – пишет исследователь, – в микеланджеловском замысле героическое начало утверждает себя в борьбе, которая приобретает здесь подлинно титанический масштаб <...> Впечатление несокрушимой цельности, которое порождает это творение <...> есть результат гармонического разрешения того конфликта

взаимно противодействующих сил, который положен в основу его архитектурного образа. Конфликт этот ощутим не только в композиционной тектонике храма, в контрастном соотношении несущих и несомых частей, но и в пластике архитектурных масс – в том, как из центрального ядра храма возникают могучие полукружия абсид и вырастает гигантский купол, наконец, в каждом фрагменте этого сооружения. Достаточно сослаться на <...> пластическое богатство наружных стен, в которых выступы и углубления, усложненные многочисленными пилястрами, карнизами разнообразной профилировки, окнами и нишами, рождает впечатление могучей пульсирующей мускулатуры. Наиболее ярко эта пластическая энергия выражена в <...> мотиве сдвоенных колонн барабана, образующих необходимую зрительно-тектоническую опору для массива купола, этого великолепного воплощения красоты и мощи»<sup>191</sup>.

Как уже отмечалось, всякая эпоха запечатлевается не только в величайших культурно-исторических художественных символах, но и получает свое выражение в менее репрезентативных, однако типичных для нее деталях, постройках и т.п. Такие реалии выполняют различные функции, начиная от житейски-утилитарных и кончая эстетическими – с определенными мировоззренческими задачами. По словам новейшего исследователя, «это замечательно выступает в ренессансной вилле: она должна была соответствовать ряду климатических, гигиенических, хозяйственных, архитектурных и, наконец, эстетических и этических требований; притом ее конструктивные свойства <...> легко переходили в образ мира и соответствующую семантику «otium philosophium»<sup>192</sup>.

Что же следует из всех этих экскурсов в мировую архитектуру и ее эстетику? И что в этих экскурсах является актуальным для исследователя русской теоретической мысли?

Прежде всего очевидно, что архитектура как вид искусства всегда пропитана не только высоко духовным, философским содержанием. Одновременно с этим она пульсирует чисто жизненными, утилитарными и всем понятными значениями. Очевидно также, что своеобразие архитектуры той или иной эпохи определяется *типом* индивидуума, который выдвигается историческим временем. А

единство человековедческого содержания и материальных форм его художественной реализации дает *образ мира*, отражаемый в архитектурных ансамблях и постройках.

Такого рода идеи не были новостью для русской эстетической мысли начала XX столетия. Напротив, как раз их-то она и развивала, причем весьма интенсивно. И делалось это не только в сфере архитектуры, но и в области философии, занимавшейся проблемами искусства, а также, что поразительно, – в литературоведении.

Оригинальность русских эстетических воззрений объясняется, конечно, исторически. В ряду причин, обусловивших возникновение такой эстетики и теории литературы, которые мы назвали бы синкретическими, были и тенденции к синтезу искусства. «Россия, – писал А.Блок в 1921 году, – молодая страна, и культура ее – синкретическая культура. Русскому художнику нельзя быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте <...> Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием <...> Это – признаки силы и юности; обратное – признаки усталости и одряхления. Когда начинают говорить <...> о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т.д., и т.д. – это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно»<sup>193</sup>.

Попытка воссоединения *слова* и *камня* приводила к тому, что первое претерпевало *оплотнение*, вследствие чего и превращалось в ... создание рукотворного зодчества. Слово о храме перерождалось в сам храм. И если привычному сознанию произведение архитектуры представляется всего лишь культурно-историческим *памятником*, то есть материально запечатленной *памятью* об образе мира и жизни<sup>194</sup>, то для онтологического мышления *памятник* есть *сам мир и сама жизнь*.

Первым, кто в XX столетии с беспримерной смелостью заявил это, был Н.Ф.Федоров, автор «Философии общего дела». Его эстетика столь же глубока, сколь и противоречива, и тут нет места

для ее детального анализа. Нас интересует лишь ее пластические и экзистенциальные моменты. А они проявляются вполне демонстративно.

Центральным пунктом утопической эстетики Н.Ф.Федорова является неприятие традиционного вероятностно-миметического искусства, объявляемого искусством подобию, ибо оно воспроизводит мир условно, а значит, и мертвенно, поскольку в таком воспроизведении, как полагает философ, отсутствует активно побуждающая к действию мысль, тогда как именно она-то и преобразует мир, перестраивает его и мертвое обращает в живое. На этом процессе воскрешения умерших предков и всеобщего единения заново возрожденных с ныне живущими и базируется искусство, его смысл и цель. Оно – упруго и не подвержено тлену, оно все – в динамике своего вечного возмужания и наращивания живой телесной массы, заряженной неисчерпаемой энергией. Оно – сама жизнь во всей ее роскоши и разнообразии живого, всей возможной цветности, мощи и величии форм. Оно есть архитектура как остановленное падение. Оно, наконец, явлено как синтез всех видов эстетической деятельности человека. «Искусство <...> – говорит мыслитель, – есть воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства, причем храм, как произведение зодчества, живописи и ваяния, становится изображением земли, отдающей своих мертвецов, и неба <...> населяемого оживленными поколениями, а как вместилище пения, точнее, отпевания храм есть голос, под звуки которого оживает прах на земле, как кладбище, и небо становится жилищем оживших»<sup>195</sup>.

Этот космос процветающего и поющего храма организуется и управляется у Федорова гуманным, в высшей степени этическим и научно подготовленным человечеством. Тут царит сквозное единство человека и мира; тот и другой связаны между собой похожестью: человек – это тоже храм. «В вертикальном положении, как и во всем самовосстании, человек, или сын человеческий, – пишет Федоров, – является художником и художественным произведением – храмом. <...> Это и есть эстетическое толкование бытия и сознания, и притом не только эстетическое, но и священное. Наша жизнь есть акт

эстетического творчества»<sup>196</sup>. Архитектурно формованная материя, следовательно, наделена у Федорова значительным эстетическим и глубоко жизненным содержанием.

Ничуть не менее пропитана эстетическим и экзистенциальным содержанием и литературная теория Переверзева, в частности его концепция стиля. Игнорировать в стиле присутствие «живой действительности, погружаться <...> в созерцание формальных элементов произведения <...> – по мнению Переверзева, – значит возвращаться к блаженной памяти семинарской риторике и пиитике»<sup>197</sup>. Стиль укоренен в самой жизни, поэтому произведения искусства и рассматриваются «неразрывно от их жизненной основы»<sup>198</sup>. Так, например, Гоголь, по мысли Переверзева, «сумел поразительно удачно отразить в форме и содержании своих творений форму и содержание жизни» мелкопоместной среды<sup>199</sup>.



То, что формалистическая поэтика называла *приемом*, освобождая его от какой-либо смысловой содержательности, в экзистенциальной теории стиля наполняется жизненно-характерологическим содержанием. И если «органическая» критика Григорьева прямо-таки содрогалась при одном только упоминании о поэтике, то доктрина Переверзева нисколько не смущается ни самой поэтикой как науки, ни ее категорий и терминов. Но она подходит к *приемам* совершенно своеобразно: она отождествляет их с самой плотью жизни, с чертами человеческих типов, то есть делает их социально-характерологическими признаками живого человеческого тела, явленного как образ. «Ткань художественного произведения, по Переверзеву, складывается не из приемов, а из образов. Прием – лишь атрибут образа <...> объяснить прием – значит понять его <...> как специфическую черту социального характера, воспроизведенного в искусстве. Ни о каком социологическом объяснении изолированного приема не может быть и речи: только через социологию образа раскрывается социологическая сущность его атрибутов, которые называются приемами»<sup>200</sup>.

Как видим, «социологическая сущность» слита здесь с формально-конструктивными принципами (приемами) образа настолько тесно и органично, что любая попытка их аналитического разложения заведомо обречена на неудачу. Разъять образ даже теоретически – невозможно, потому что он – живое и живущее тело. Поэтика Переверзева только тем и занимается, что изучает это пластически явленное живое, а также те материальные формы, среди которых и в которых проходит его существование. При всем этом нельзя думать, что стиль представляется Переверзеву как что-то абсолютно не поддающееся морфологическому и структурному восприятию. Напротив, все эти его свойства имеют, в глазах исследователя, далеко не периферийное значение. «Одним из существеннейших моментов в научном анализе» стиля, – отмечает ученый, – «является уяснение связи между его образами и взаимной зависимости, внутренней логики их сцепления»<sup>201</sup>. Однако все соображения о произведении как телесно-вещественной образности и единстве, достигаемом за счет структурного единодержавия социального

характера, исследователем целенаправленно переводятся в план экзистенциальных значений. Он прямо говорит о стиле как *здании, постройке, хором*ах и *комфорте*, не мыслимых без живущего в них человека, которого Переверзев именуе*т хозяином*. Слагание стиля – это возведение жилья, обладающего необходимым для обитания в нем качествами. Исследуя стиль русской исторической романистики 1830-х годов, Переверзев пишет: «Старина в руках исторических романистов является материалом, из которого строится здание, удобное для жилья в настоящем. Каждый старается воздвигнуть из обломков старины постройку, в которой комфортабельно мог расположиться и чувствовать себя привольно человек его класса. Этим и определяется стиль здания, общий характер той постройки, которую воздвигает исторический романист из материалов прошлого»<sup>202</sup>.

Если мы помним, что человек в литературной теории Переверзева представлен как статуя или скульптура – со всеми вытекающими отсюда эстетическими и жизненно-поведенческими особенностями, то понятно, что единство *здания и человека*, о чем говорит Переверзев в своей теории стиля, нужно воспринимать как *архитектурно-скульптурное* единство или *ансамбль*. Форма же ансамбля определяется своеобразием живущей в нем личности или тем, как пишет ученый, «какой тип общественного человека» вселяется «хозяином в хоромы» этой постройки. Иначе говоря, «для понимания сущности и особенностей <...> стиля чрезвычайно важно знать, для кого строилось здание и кто расположился в нем жить»<sup>203</sup>.

Итак, в процессе анализа литературной теории мы уяснили содержание терминов, которыми оперирует Переверзев. В свете телесно-вещественной специфики его эстетических построений, нам стало ясно, что собою представляет художественное произведение, социальный характер и так называемое «бытие». Все эти теоретические категории насыщены у Переверзева как жизненным, так и эстетическим содержанием. «Бытие» есть живое, как и характер, тело, где пульсирующая жизнь дана в пластической формованности, а художественное произведение повторяет, удваивает эту заостренно-эстетизированную жизнь. Все последующие высказывания Пере-

верзева необходимо анализировать с учетом указанной специфики – как и то, которое мы сейчас приведем. Это – сжатое обоснование и логическая формула стиля. «Рассматривая художественное произведение как образ, а образ – как проекцию социального характера, – читаем в статье «Проблемы марксистского литературоведения», – неизбежно приходишь к признанию понятия стиля основной литературоведческой категорией. Проецированный в художественный образ характер всегда социально детерминирован. В определенной социальной действительности неизбежно складываются определенные образы-характеры, связь которых закономерна. Отсюда детерминированность художественных структур. Единой социальной действительностью рожденные структуры образуют единство, то, что называется стилем. В стиле и обнаруживается детерминированность, ограничение, отсутствие произвола в сфере искусства»<sup>204</sup>.

Результатом теоретических усилий Переверзева, оказывается, следовательно, обоснование стиля как *закономерности*, воплощенной телесно и предметно, то есть в самой одушевленной чувственности жизни – в статуарном живом образе человека и дома, здания, построек и хором, пронизанных *живым*. Сцепленность всего этого составляет скульптурно-архитектурный ансамбль стиля, который понимается – это ясно – как *мироустройство*, организация материальных форм жизни – для человека и его существования в них. Этими формами и исчерпывается содержание стиля: человек, внедренный в этот живой и организованный предметно-вещественный мир, лишен творческой энергии – он погружен в играющую стихию «бытия», буквально зачарован и руководим ею. Ничего, кроме тех горизонтов, которые открывают ему окружающие тела-образы, а также дома и здания, где они обитают, он не видит, не чувствует и не знает, ибо заперт в кругу этих образов. Сращенность психологического типа-образа с материально-архитектурной субстанцией у Переверзева настолько безусловна, что как бы ни стремился преодолеть ее художник, находящийся в произведении (стиле) отчужденно-характерологическое воплощение, – он не может достичь цели. Писатель помещен Переверзевым в своеобразный *orbis terrarum*. «Моя теория переодевания, – писал исследователь, – имеет глубоко

детерминистический смысл, как бы ни переодевался художник, ни переносился в разные миры, он замкнут в определенном мире и за его пределы не в силах вырваться. <...> Я утверждаю, что у художника, если хотите, есть известный дефект мышления, заключающийся именно в классовой ограниченности. Все мы в этом отношении дефективны. Ведь классовость это есть известного рода дефективность, ибо класс всегда надевает своего рода шоры на глаза, позволяющие видеть вещи только в определенном аспекте»<sup>205</sup>.

Совершенно ясно, что Переверзев стремится показать как живую материальность стиля, так и ее, если так можно выразиться, пространственные границы. Ведь человек у него «замкнут» в определенном здании, постройке и т.п. Так что как общая теория искусства, так и концепция литературного стиля, выдвинутые Переверзевым, принадлежат скорее искусствоведению, ориентированному на экзистенциальную эстетику, нежели на методы лингвистические или литературоведческие. Ясно также, что не только пространственные характеристики стиля, но и его эмоционально-психологическая окрашенность или, как сказал бы Григорьев, *цвет* предрешается классовыми *шорами* автора, то есть теми культурно-психологическими интуициями, которые свойственны его среде. Классовость, следовательно, нельзя отрывать от специфики стиля. Мы, конечно, имеем в виду не что иное, как его тело – в скульптурно-архитектурной формованности и пространственной протяженности.

Имея дело с такими сложными и трудными для комментария текстами, как сочинения Переверзева, необходимо постоянно помнить о своеобразии смысловой валентности языка ученого. Этот язык – и дань времени, но в нем не один, а множество семантических уровней (или пластов). Именно поэтому исследователь может надеяться на улавливание в поэтологических высказываниях Переверзева не какого-то одного, по преимуществу банального, смысла, чем в прошлом и занималась критика, но такого содержания, которое представляет собою значительную научную ценность. Речь идет, в частности, о диффузной и каузальной связи человека и о вещественных формах его деятельности, существования и социального

творчества. Тут мы находим многое из того, что выглядит как зародыш и прогностика нынешней научной и философской мысли. Тело – собственность – экстраполяция первого во второе и развертывание последнего по закону изоморфности, – все это горячо обсуждалось «органическим» литературоведением и, по не зависящим от него историческим обстоятельствам, осталось не доведенным до системного осмысления. По словам современного исследователя, только теперь мы «начинаем осознавать, что собственность есть некая часть человеческого существа, принадлежащая ему по праву, это продолжение нашего тела, если хотите (когда-то о.Павел Флоренский говорил об органо-проекции). Человек всегда приспосабливает к себе жилище как некое одеяние, землю, на которой живет и работает, воспринимает как собственность»<sup>206</sup>. В терминах, бывших ходовыми в научном контексте 1920-х годов, «органическое» литературоведение часто формулировало выводы, содержащие в себе общежизненный смысл.

#### *4. Об одной из важнейших особенностей научного мышления Переверзева*

В этом небольшом разделе мы хотим обратить внимание читателя на одну особенность научной логики Переверзева, о чем не писал ни один из авторов, бравшихся за исследование его трудов, в то время как с этой особенностью мы встречаемся, можно сказать, на каждом шагу. Теперь ее нужно ясно сформулировать.

Нельзя не заметить, что в своих рассуждениях о художественном произведении Переверзев определяет его всякий раз по-разному. То он заявляет, что это – «бытие», то говорит, что в произведении нет ничего, кроме социального характера, который он обозначает как художественный образ. Как будто бы ни с того, ни с сего он, далее, заявляет, что закономерности последнего гнездятся в экономическом производстве (процессе), а базис оборачивается у него живыми статуями, домами и жильем, вообще архитектурными сооружениями. Надо ли повторять, что без всякого смущения Переверзев может указать, например, на экономику и убеждать нас в некоем ее эстетизме, который утверждается его теорией как свойст-

во буквально всякой материальности, сильно тяготеющей к облику вочеловеченной предметности.

С точки зрения современного абстрактно-логического мышления, у Переверзева царит какой-то безмятежный и безответственный хаос понятий, какая-то совершенно невероятная логика, а, может быть, нет вообще никакой логики. Однако она все же есть. Но логика эта – мифологическая. Поэтому, чтобы понять своеобразие мышления ученого, нужно в его суждениях видеть постоянно присутствующий момент *перехода*, *перелива* жизни в искусство, а искусства – в жизнь. Сделать это чрезвычайно трудно, ибо никаких *структурных* различий между жизненной предметностью и художественным образом Переверзев не проводит. В его теоретических построениях почти невозможно понять, где идет речь о жизни, а где – о ее эстетическом воплощении. Фундаментальным принципом его мышления является принцип «все – во всем», отчего логические категории не имеют у Переверзева четких и строгих очертаний, они словно тонут и растворяются друг в друге. Такие понятия, как действительность, литературное произведение и стиль, художественный образ, эстетическое, социальный тип, психическое, живое, неживое и прочие, нагромождаются друг на друга, одно заслоняет другое. Тут все охвачено текучестью, своеобразной логикой взаимного замещения. В данном случае мы имеем дело с *сущностно-текучим* или *понятийно-диффузным* методом мышления.

Наука давно стала базироваться на совсем иных, а именно рационалистических принципах изучения как реальной действительности, так и форм духовной деятельности. Но значит ли это, что диффузная рефлексия Переверзева указывает лишь на его безнадежную методологическую отсталость? И нет ли в его, казалось бы, путаной теории каких-то, хотя бы имплицитно заявляющих о себе, плодотворных интенций?

В эпоху методологического плюрализма, а также нарастающей энергии импрессионистической литературной критики с ее *эссеизмом* как методом отношения к искусству возникает ответственная проблема достоверности исследовательских результатов. Авторы работ, выполненных в субъективной манере, писали о ху-

дожниках сквозь призму личностных ассоциаций, забывая при этом, что текст произведения – это первичная филологическая и эстетическая реальность. Свободный стиль научного письма очень походил на манеру ныне популярных «современных прочтений», например, художественной классики. Часто случается, что литературовед выпускает, скажем, книгу о Пушкине, и мы, прочитав ее, сомневаемся, имеет ли она отношение к пушкинистике как серьезной и документированной науке, ибо все, что говорится в издании, подчас не связано обязательной научной логикой, которая автором утеряна в пучине его медитаций, отторженных от историко-культурной и филологической традиций. Здесь много любительских увлечений. К чему они приводят, видно хотя бы из того, что ученым-филологам приходится тратить много сил и времени, чтобы убедить общественность в научной недоброкачественности такого рода «исследований».

Социально-генетическое литературоведение прямо-таки жаждало быть объективным и точным. Для достижения этой цели Переверзев обращается к художественному произведению, его тексту как исходной ценности в работе исследователя и теоретика литературы. Он строит, правда, необыкновенную, если не сказать странную, теорию искусства, причем именно – в первую очередь – искусства, а не только литературы. И вот, чтобы быть «точным», он советует в художественном произведении искать прежде всего «бытие». Опишите его таким, каким оно явлено в произведении, а не растворяйте в интерпретациях, концепциях и других эфемерных жанрах анализа.

Жизнь – это живое тело, то есть одухотворенная чувственность. В искусстве мы также встречаемся с сенсорным содержанием. Для Переверзева неважно, что последнее все-таки далеко не то, что действительное бытие. Устремления теоретика заключались в том, чтобы внушить публике мысль о чувственной природе художественной деятельности, которая не оторвана от жизни, а, напротив, с нею тесно связана. Ведь реальная действительность предстает в искусстве и как психическое переживание, и как самая что ни на есть жизненная и всем понятная *форма нашего повседневного су-*

*ществования*. Лучшим и наиболее достоверным средством воспроизведения *образа жизни* Переверзев, как видно из его теории, считал пластические искусства. Но их логику надо было как-то совместить с филологией. Как же именно?

Мы видели, что ученый пошел по пути отождествления художественного образа человека с его физическим обликом, а образ дома и хором идентифицирован Переверзевым с самим домом и с самими хоромами. Тут можно только развести руками!.. Но, тем не менее, разве Переверзеву не удалось очень ярко выразить ту мысль, что искусство, воспроизводя жизнь человека, рисует его не в безвоздушном пространстве, а в окружении вещного мира, который и есть во многих моментах знак культуры? И разве вещи, по Переверзеву, не несут на себе печать их творца? И разве ученый не прав в своих утверждениях? Ведь, строго говоря, все материальное, сотворенное в обществе, есть вочеловеченная предметность.

В таком сложном ходе мысли ученого не знаешь, чего больше – философии или фантазии. Во всяком случае, ферменты *вымысла* в научных трудах Переверзева представлены сильно и даже гипертрофированно. Вероятно, во многом не соглашаясь, мы остаемся заинтригованными его высказываниями: истинным в них остается то, что принадлежит уже не науке, а – поэзии. Ведь определение стиля через «дом» и «хоромы» есть миф и метафора, превращающие научные труды в такие, которые не исчерпываются только «критикой» и «литературоведением». И это – их, позволим себе так сказать, *вечное* содержание. То, что выражено поэтически (или, точнее, мифологически), науке еще предстоит усвоить и осмыслить.

Итак, многие полезные соображения Переверзева даны в мифологизированной форме, где со стороны исследователя выказывается демонстративное пренебрежение к категориальному мышлению, оперирующему *раздельными* понятиями и принципиально избегающему их путаницы. Переверзев смешивает границы категорий. Его метод изучения искусства отправляется от диффузной нераздельности каких бы то ни было эстетических ингредиентов – образов, характеров, стиля и тем самым отвергает всяческие по-



пытки их морфологического анализа. И это – понятно: «для тех, кто создавал миф, он был объективной действительностью и, следовательно, не мог быть ни аллегорией, ни наукой, ни архетипом, ни структурой»<sup>207</sup>.

Переверзев хочет, чтобы мы восчувствовали произведение, самый его стиль – изнутри, а не были бы вне его; чтобы мы восхищались искусством из его прекрасных недровых глубин; он хочет, чтобы мы ощутили, как сказал бы Григорьев, не сделанность, но живорожденность художественных образов. Ученый остается возвышенно слепым к пружинам и строительным материалам красоты.

Но так было в теории. А в историко-литературных сочинениях исследователь нередко поступал совершенно иначе. Здесь он свободно анализировал стиль писателей и то, что можно было бы назвать стилем литературных направлений, причем делал это с подчеркиванием конструктивной самостоятельности художественной формы, да еще столь уверенно и увлеченно, что ему мог бы позавидовать любой современный структуралист.

Имели ли эти пристрастия Переверзева к *специальному* анализу стиля какие-либо последствия для его литературной теории? Да, имели, ибо они вскрыли непримиримые внутренние противоречия его метода, а самого исследователя заставили пережить интеллектуальные метания и даже привели к отрицанию некоторых постулатов, дотоле казавшихся несомненными в своей истинности.

*5. Историко-литературное развитие как теоретическая проблема. Элементы морфологического метода в исследовательских трудах Переверзева и симптомы самоотрицания его литературно-эстетической системы*

Мы подошли к заключительному пункту литературной теории Переверзева – к его концепции художественного развития. Разбор этой концепции не должен быть анализом каких-то абстракций: ведь если искусство является телесно-вещественным и эстетизированным воплощением «бытия», то в этом случае, естественно, исследователь обязан сосредоточиться на рассмотрении исторического движения художественно данного *мироустройства*. Далее. Поскольку эстетически отраженная действительность у Переверзева структурно ничем не отличается от подлинной, тут мы имеем дело не с понятиями о жизни, но с самой этой жизнью в ее одухотворен-

ной скульптурно-архитектурной выраженности.

Главной причиной развивающегося мироустроения у Переверзева выступает борьба за существование – на уровне борьбы классов. Развитие стилей сказывается не только в их становлении, но и – в борьбе друг с другом. Эта мысль наполняется в социально-генетическом литературоведении всегда конкретным, предметно-историческим содержанием, потому что история стилей никогда не отрывалась Переверзевым от их *тела*.

Историческое время каждого стиля «сосчитано», имеет свои пределы, ограничиваемые характером составляющей его вещи и того культурно-психологического содержания, под знаком которого только и существует всякий конкретно-исторический стиль. В связи с этим следует сказать об объеме понятия «стиль».

Несмотря на то, что границы между действительностью и литературой в социально-генетическом литературоведении провести трудно, большой заслугой Переверзева было его стремление начинать разговор не об искусстве вообще, но, в первую очередь, – о литературном произведении. Это вносило известную «точность» в его суждения о стиле. Объем этого понятия слагался у Переверзева из стиля произведения, стиля творчества писателя и стиля направления. Изучить стиль в указанных объемах – значит понять динамику и эволюцию входящего в него социально-характерологического типа и те вещественные формы, в которых и среди которых он только и может существовать. Так, например, изучение стиля романа И.А. Гончарова «Обрыв» строится исследователем на анализе психологии героя в его «органической» связи с вещным окружением. Размышления Переверзева начинаются с установления того, что «внешней рамкой, в которой действует Райский, является его родовая усадьба. Изучая этот образ, ближе и интимнее знакомишься с характером вскормившего его гнезда, а чем ближе и интимнее знакомишься с ним, тем становится яснее, что это не дворянское гнездо, а буржуазные хоромы», где герой видит не свойственные деревенским поместьям «проселочные дороги, извиляющиеся между хлебных полей и лугов, прорезывающие леса и перелески, пересекающие ручьи и речушки, но «переулки» и сейчас же за переулками

«родную кровлю», хлопотливую жизнь домашнего ковчега, с собаками, кошками, голубями, бочонками, дровами и всей дворовой челядью»<sup>208</sup> Это и дает основание усматривать в Малиновке «не деревенское поместье, а обширную городскую усадьбу. Чуждая всему деревенскому, – заключает исследователь, – Малиновка необыкновенно тесно и близко прильнула к городу, составляет частицу патриархального города одного из русских захолустий»<sup>209</sup>.

Всякая предметность у Переверзева имеет знак социальной принадлежности, отягощена определенной социологической метой, распространяющейся не только на главного, но и на все другие персонажи в произведении. Поэтому он пишет: «Городской характер Малиновки так и мечется в глаза, и в буржуазной природе Райского едва ли можно сомневаться. В образе Райского Гончаров ярче и выпуклей, чем где бы то ни было, обрисовал социальную природу своего героя, и после этой обрисовки становится вполне очевидным буржуазный характер его типов»<sup>210</sup>.

Вот на такой социально-психологический «монизм» стиля писателя Переверзев никак не нарадуется. Повсюду он с величайшим упорством и, как ему кажется, плодотворной прозорливостью находит все объединяющее единство, внутренний целенаправленный смысл, составляющий основу стиля художественного произведения. К подлинным психологическим различиям художественных типов «органическая» теория творчества подходит слишком формально, чтобы добиться здесь значительных результатов. Стиль писателя, по Переверзеву, социологически однороден. На разных этапах творчества он может быть лишь по-разному окрашенным, но все же это – *качественно одно и то же тело*. Так, подчеркивая буржуазность характерологии и стиля творчества Гончарова, исследователь пишет: «Взятые в движении, рассматриваемые диалектически, Штольц и Обломов отождествляются, являясь разными моделями одного и того же процесса, отношение Штольца к Обломову совершенно такое же, как отношение дядюшки Адуева к племяннику: они родственны друг другу потому, что вышли из одной социальной среды, и в то же время глубоко различны потому, что принадлежат к разным формациям этой среды»<sup>211</sup>.

Стремление видеть в творчестве того или иного писателя монолитную целостность продиктовано желанием Переверзева не упустить момента того *единого*, что и составляет *стильность* всех произведений, созданных художником. Похожие цели ставились исследователем и тогда, когда стиль анализировался им как направление. В историко-литературных трудах Переверзев будет иллюстрировать эту мысль примерами художественной эволюции русского реализма XIX века. Нам хотелось бы уделить некоторое внимание «органическим» элементам этой историко-социологической концепции.

Конечно, демиургом стиля направления или стиля эпохи выступает класс, находящийся на восходящем гребне истории. И у него, несомненно, есть какие-то цели, они плохо и смутно осознаваемы, ибо существование класса *безмысленно*. Напомним, что «органическая критика», в свое время, утверждала тезис о линейно-циклическом развитии искусства. Цикл завершался тогда, когда искусством достигалась некая гармония с жизнью, полнейшая согласованность с ней. Это единство – прерогатива лишь *идеальных* эпох, когда возникает так называемое «историческое чувство», под которым разумеется «сознание цельности души человеческой и единство ее идеала, сознание, которым обусловлена вера в органическое единство жизни, вера в историю»<sup>212</sup>. Затем начинается другой цикл, и так – бесконечно<sup>213</sup>.

Эта линейно-циклическая концепция вызывает со стороны Переверзева некоторую коррекцию, а в отдельных моментах и неприятие. Он отказывается от вершинности как окончания одного и начала другого цикла. Его восприятие истории строится на линейно текущем времени, на постоянном обновлении скульптурно-архитектурных форм и их психологического содержания.

В основу развивающегося искусства положены общежизненные цели, и в этом – его коренная специфика. Вслед за Григорьевым Переверзев писал: «В устах человека, убежденного, что искусство коренится в жизни <...> формула, что, оно *не должно* быть само себе целью, звучит нелепостью. Такая формула имеет смысл лишь в устах того, кто допускает возможность существования не связан-

ного с жизнью, самодовлеющего искусства. Но тот, кто это допускает <...> становится на тропу метафизики <...>»<sup>214</sup>

В свете этого, искусство как экзистенциальная форма внутри себя и для себя не может быть охваченной и понятой при помощи критериев, привносимых извне. Какое дело *живому* до наших, скажем, эстетических пристрастий, когда не оно должно приравниваться к ним, а мы обязаны уразуметь прелесть каких бы то ни было форм *живого*: ведь оно – насквозь эстетизировано, и потому все, что вовлекается в него, – в равной степени хорошо и красиво. Тотальный эстетизм делает искусство независимым от исторически меняющихся критериев прекрасного. Поэтому, пишет Переверзев, «нет никакого идеала красоты <...> Нет ни хороших, ни плохих вкусов, все на своем месте хороши. Спорить о вкусах <...> и бесполезно, и нелогично»<sup>215</sup>.

Теоретико-эстетический релятивизм таких убеждений очевиден. Однако не нужно спешить с его критикой, которая, хотя и необходима, но все же не должна заслонять своеобразную здравость суждений ученого. В самом деле, как бы ни менялись эстетические нормы и вкусы, искусство различных эпох остается самим собой и выступает, в этом смысле, как вечная и себе равная ценность. При всем этом мы бы ошиблись, если бы сочли, что мировоззрение Переверзева вообще не знает никаких критериев и норм в оценке жизни и искусства. Напротив, «с точки зрения развития, – пишет он, – становится возможным нормативный, оценочный подход», например, к стилям, при котором эстетическая норма всецело отождествляется с общежизненным содержанием искусства. А содержание включает в себя различные явления действительности («бытия»), которые «далеко не равнозначны», ибо «одни лежат в плоскости цветения, другие – увядания, одни переполнены соками жизни, другие – мокротой разложения и смерти»<sup>216</sup>. Ясно, что релятивизм Переверзева хочет увлечь нас в сторону от классической эстетики. С другой стороны, теоретическая позиция ученого оказывается вполне надежной – с той точки зрения, что она не декретирует равномерности в самом бытии стиля. Ведь внутри каждого из стилей существует определенная система функций, причем, часто (особенно в новей-

шем искусстве) – асимметричных по отношению друг к другу. Какие-то из них обладают повышенной жизненностью, иные же утрачивают свою значимость. Цветение стиля, следовательно, неравномерно, а его смерть – не мгновенна. При всей неразвитости комбинаторной стороны в представлениях Переверзева о поэтике и стиле вышеизложенные суждения вполне соотносимы с современным тезисом о том, что культура как сложное целое состоит «из пластов разной скорости развития»<sup>217</sup>. Очевидно также, что общежизненная основа эстетической системы Переверзева затрудняет его путь к унификации стилевой эволюции литературы. В самом деле, можно ли говорить о социологически обоснованной линии развития искусства, если оно представлено как сплошная антитеза жизни и смерти? Но сколь бы противоречивыми ни были исходные посылки ученого, он никогда не соскальзывал на тропу хаотических и сумбурных представлений об искусстве. Напротив, они остаются у него пластически четкими, ибо сопряжены со стилем как *законом* организации, если использовать выражение Григорьева, «жизненно-эстетического» тела. Всякий из стилей как мироустройство прекрасен в своем роде до тех пор, пока он существует, причем исторически оптимальным моментом для каждого из них является тот, на который падает наивысшая точка социального верховенства тех или иных психологических типов, этих вочеловеченных форм *живого*. Затухание социальной энергичности доминирующих типов заставляет их уступить ведущее место другим – и так повторяется бесконечно.

Историческое мужание тела искусства, его ансамблевости или стильности – процесс, не зависящий от воли людей. Он предопределен степенью экономической мощи «бытия». Но этот процесс имеет эпохально заверченный характер. Он проходит три стадии, обязательные для всех стилей – возникновение, расцвет и увядание, так что если мы хотим теоретически воссоздать картину стилевой процессуальности, то имеются все основания для размышлений над общежизненным сходством стилей. Это сходство мы назвали бы универсальным *геометризмом*, проявляющимся в самом динамическом рисунке их исторического существования. Тут уж самым откровенным образом посрамляется социология Переверзева за

счет общежизненных критериев, с которыми он подходит к художественным стилям.

В умах широкой читающей публики, вероятно, сложилось впечатление, что так называемые «вульгарные социологи» не внесли ничего полезного и даже путного в понимание историко-художественного процесса. Кажется, и в самом деле так: ведь если стиль одного класса сменяется стилем, репрезентирующим другой класс, и эти стили оказываются разными, то они не хотят «помнить» друг друга, в силу чего ни о какой продолжающейся логике процесса говорить здесь невозможно. *Так* представляемое развитие *дискретно*, прерывисто. Однако подобная концепция к теоретическому наследию Переверзева прямого отношения не имеет. Во-первых, потому, что стили, какими бы различиями они ни обладали, составляют неделимое живое тело искусства. Между историческими этапами в развитии этого тела нет принципиальной антитезы, есть только их *цветовое* различие. Антитеза погашена не классовым содружеством социальных групп, но именно ферментами *живого* – этого неистребимого качества жизни и красоты. Всякий новый стиль возникает из «обломков старины», оживляя то, что можно оживить и из чего можно создать *дом* или *хоромы*, пригодные для жилья. Новое прорастает сквозь старое, «перелицовывая» его.

Такой тип историзма был популярен не только в литературоведении, но и в искусствознании. В истории стилей, по словам, например, И.И.Июффе, «наиболее остро и упорно борьба проходит между разными культурами одного материала, так как она идет за новое применение вещи, за новое мастерство...»; «каждая новая социальная группа, строя вещи по своим потребностям, приспособляла и старые, пыталась дать им новое употребление»<sup>218</sup>. Современная эстетика видит в таком подходе стремление «передать статику и динамику искусства»<sup>219</sup>, а специалисты-культурологи усматривают процесс перекодировок, постоянно происходящий в развивающейся культуре<sup>220</sup>.

Второе, что следует подчеркнуть особо, заключается в том, что частые указания Переверзева на антагонизм и борьбу стилей нельзя понимать так, что это действительно борьба, и даже беспо-



щадная. Будет много точнее и ближе к истине, если мы скажем, что антагонизм стилевых форм у Переверзева имеет все-таки условный характер. Несмотря на то, что стилевая структура заряжена у него всегда мощной и неукротимой энергией, жизнь стилей представляется теоретику вполне идиллической эманацией одного из другого. И с точки зрения «органического» мышления здесь нет ничего странного. Допустить какой-либо антагонизм отдельных форм длящегося *единого*, где «все – во всем», как раз и было бы той логикой, которая разваливала бы весь теоретический мифологизм Переверзева. И когда подобная логика выдвигала идею классовой борьбы стилей, то она – при всех патетических формах ее воплощения – терпела сокрушительный провал. Признать классовую борьбу в области исторической поэтики означало бы согласиться с диалектическим скепсисом, который во всяком движении, в том числе и стилей, не боится видеть не только эволюцию, но и скачок как прерывность непрерывности. Логика Переверзева пойти на это не могла, потому что в скачке она усматривает не качественно иное продолжение и развитие становящейся субстанции, но видит в нем символ дискретности, разрушающей целостность «органического» тела искусства. Поэтому принцип собственно социологической классификации стилей для Переверзева совсем необязателен. Главным для него выступают всеобщие, экзистенциальные и эстетические моменты, которые способны захватить читателя, заставить его не только чувствовать, но и любоваться этим синтезом красоты и жизни. «Критика, – по словам Переверзева, – должна приблизить читателя к художественному произведению, так освоить его с художественным произведением, чтобы он в каждой фразе, в каждом слове и малейшем штрихе чувствовал и понимал присутствие жизни и красоты, чтобы он мог, сознательно любуясь, остановиться на том или ином образе, той или иной картине, даже фразе, ясно понимая гармоническое согласие ее с целым произведением и породившей его жизнью»<sup>221</sup>.

Если в теоретических работах Переверзева внимательный исследователь находит такие противоречия, которые ставят под угрозу существование социально-генетического мифологизма, то историко-литературные труды ученого прямо содействуют развалу

его социологии литературы, которая, кажется, меркнет в глазах ее создателя.

В научных сочинениях о творчестве В.Т.Нарежного и Н.В.Гоголя, А.Ф.Вельмана и Ф.М.Достоевского его интересует, каким образом «каждый вид, каждая разновидность романа, знакомые нам по классическим, неумирающим произведениям этого жанра, предварительно появились в нашей литературе в зачаточных и переходных формах...»<sup>222</sup> Перед исследователем стоит задача выявления генетического начала литературных форм, точнее, «жанровых и стилистических формаций», которые получили гениальное воплощение в творчестве Гоголя и Достоевского. Заметим, что Переверзев, как и Фриче, слабо различает дифференциальные признаки жанра – по отношению к стилю. Поэтому жанр у него как бы поглощен последним<sup>223</sup>.

Статьи Переверзева о Нарежном и Вельмане, предположенные изданиям сочинений этих писателей<sup>224</sup>, а затем изданные отдельной книгой<sup>225</sup>, были направлены против формалистической методологии в изучении реализма. По словам исследователя, методология такого рода «не стоит на должной высоте». Главным пороком формалистических работ было «упрощенное представление о природе литературного факта и о литературном процессе», что «весьма обедняло содержательность достигаемых исследователями результатов» (5).

В дореволюционном литературоведении фигура Нарежного не нашла социологического осмысления. Н.Белозерская, например, писала об отсутствии какого-либо идеологического влияния на художника литературы XVIII века<sup>226</sup>. Ю.Соколов говорил о воздействии на творчество романиста «малороссийской стихии»<sup>227</sup>. Правда, В.Данилов сравнивал произведения Нарежного с журналистикой Новикова<sup>228</sup>, но никто из историков литературы не пытался дать четкую картину идеологической и художественной ориентации писателя. Переверзев же связывал творчество Нарежного с сатирическим направлением Новикова, с его демократической устремленностью (3-9). Эта точка зрения прочно укрепилась в литературоведении<sup>229</sup>.

Если в работе о Гоголе Переверзев сомневался в возмож-

ности сатирического таланта (что, по его теории, было бесспорным), то здесь он констатировал целое сатирическое направление, истоки которого мы видим уже в XVIII веке. Через Нарезного «обличительное направление» этого столетия «возрождалось к новой жизни в обличительном направлении XIX века, нашедшем еще более яркое выражение в Гоголе и последователях его» (9).

Поставив Нарезного в определенный идеологический ряд, исследователь оценивает его с точки зрения творческих достижений. Так, он пишет, что художник «обновил и усовершенствовал оружие этой (новиковской – В.Р.) сатиры, углубивши и развивши ее художественные элементы. Он придал строго беллетристическую форму полупублицистической сатире новиковских журналов. Под его пером сатирические листки и фельетоны, дальше которых не шла новиковская сатира, превращались в комический роман и комическую повесть – эти основные формы будущей так называемой натуральной школы гоголевского периода русской литературы» (там же).

Чтобы объяснить сатирическую направленность творчества романиста, Переверзев ставит Нарезного выше среды, с которой он был связан жизненно, биографически. Несомненно, что теоретик побежден здесь исследователем. Вот что он пишет: «Выходец из мелкопоместных кругов, культурно переросший свою среду и ставший в критическое отношение к ней, вместе с тем враждебно настроенный к дворянской светской верхушке, Нарезный выступил с оружием сатиры против разных форм дворянского «повреждения нравов»...» (24).

Нарезный создает определенный тип романа. Структура его такова: «Небогатый дворянин, иногда голяк, иногда даже не помнящий дворянского родства сословный инкогнито, своеобразный дворянский пройдисвет, после всяческих мытарств среди светских повес и усадебных дикарей попадает в культурное дворянское гнездо, в котором оздоравливается, возрождается, становится на ноги» (25).

Одна из особенностей романа такого типа заключается в том, что здесь, как и у Гоголя, нет центрального героя, нет иерархии

действующих лиц. Острое и верное наблюдение!<sup>230</sup>

Отметив целый ряд характеров в романах Нарезного, исследователь пишет, что в них «легко узнаешь прототипы будущих героев «Мертвых душ» (там же). Так, можно провести параллель между героями романа «Аристион» и гоголевскими персонажами: Сильвестр – Ноздрев, Тарах – Плюшкин и т.д.<sup>231</sup> Справедливое замечание исследователя нуждается, конечно, в коррективах. В частности, сравнение проводится им по линии сходства этих характеров, а не в плане целостного разбора единства общего и индивидуального в них. Но плодотворно то, что Переверзев стремится наметить, хотя бы пунктирно, генетическую нить в движении типов. Заметим также, что наиболее верный анализ художественных образов – в генетическом плане – может дать типологический подход (в современном понимании этого термина).

Интересны наблюдения Переверзева над языком и стилистикой произведений писателя, соотнесенными, как это всегда делалось исследователем, с содержанием (хотя и трактованным сенсуально) и своеобразием изображаемых предметов. Он выделяет, например, «прием применения торжественной риторики к изображению пошлых проявлений жизни с целью выявления их комизма, впоследствии широко использованный Гоголем» (40), комические сравнения, в которых сближаются действия людей и их душевные движения «с до пошлости обыденными явлениями». В произведениях писателя много бурсацких славянизмов и классицизмов, провинциализмов, грубоватых присловий, крепких словечек и т.п. (Там же). Все эти художественные средства служат для сатирической обрисовки мира «мелочного чванства <...> грубого невежества <...> чисто утробного существования, бессмысленных интересов и нелепых дрызг, заполняющих пустоту бездельной жизни» (39).

Художественное чутье исследователя позволяет Переверзеву осознать и эстетический ранг Нарезного как писателя. Он отмечает, что сатира его носила «резкий, грубовато-карикатурный характер» и потому теряла естественный комизм, без чего нет подлинной художественности.

Таковы наблюдения исследователя над поэтикой романов

Нарежного. Они имели целью показать зарождение форм, элементы которых впоследствии были блестяще развиты Гоголем.

По такому же пути он движется и в работе о Вельтмане, справедливо считая его предтечей Достоевского. Исследователь начинает с утверждения, что в русской литературе стиль Достоевского был не только его личным приобретением. Черты этого стиля присущи произведениям писателей, творивших после Достоевского. С другой стороны, этот стиль формировался задолго до появления Достоевского на литературной арене.

Задача литературоведа заключалась в обнаружении «тех нитей, которые тянутся от романов Достоевского в прошлое – к истокам его стиля» (78). Изучение творчества Вельмана показывает, «что своеобразная манера письма Достоевского и свойственный ему особый тип романа не были абсолютной новостью в нашей литературе, что эта линия развития романа довольно явственно обозначилась уже в беллетристике тридцатых годов» (79).

Конечно, романы Вельмана не имеют той кристально четкой формы, которую мы видим в произведениях Достоевского, но элементы творческой манеры последнего содержатся уже в художественных построениях его предшественников. Так, двуплановость композиции, смешивающей реальность с воображаемым, отсутствие видимой грани между ними берут начало в произведениях Вельмана. Особенно интересны наблюдения Переверзева, в которых он, вслед за Белинским, фиксирует «прыгучий характер» композиции, ее прихотливость и «капризность». Он верно пишет о комическом смешении Вельманом «фантастического с действительностью, при котором самая причудливая фантастика оказывается лишь лукавой гримасой действительности», что «нисколько не противоречит реальной сущности бытового жанра» (121).

Рамки этой композиционной структуры широки и емки, ибо художник, например, в романе «Приключения, почерпнутые из моря житейского» рисуют быт как «море житейское», он создает «мир городского мещанства и мелкого служилого люда, мир военной и чиновной мелкоты, мир солопниц и свах, авантюристов и авантюристок <...> крупного чиновничества и купечества» (123). И весь этот мир потрясен, растрепан и похож на «взбаламученное море».

В этот океан бытия Вельман бросает своих героев, которые путают реальность с фантастикой, переживая метаморфозы двойничества. Герой «Моря житейского» Дмитрицкий – душевно раздвоенная личность, совмещающая в себе добрые устремления и темные страсти. Героиня «Сердца и думки» также испытывает дисгармонию между страстным чувством и разумом.

Постоянно отмечаемый Переверзевым мотив двойничества в творчестве Вельмана, его наметка основной художественной

структуры характеров в произведениях романиста, подчеркивание роли Вельтмана как предшественника Достоевского – все эти наблюдения и выводы выдержали историческую проверку временем и прочно вошли в научный оборот истории литературы. Г.М.Фридлендер, например, называет суждения Переверзева «тонкими наблюдениями» и присоединяется к мнению исследователя. Он пишет, что «параллельное изображение жизни двух <...> психологических «двойников» должно было (несмотря на несходство романтического художественного метода Вельтмана с позднейшим реализмом Достоевского) произвести сильное впечатление на творческое воображение будущего писателя, в романах которого тема «двойников», трактованная Вельтманом в духе романтической иронии, получила социально и психологически углубленную интерпретацию»<sup>232</sup>.

Слабость социальной и психологической мотивировок поведения вельтмановских героев видел и Переверзев. Так, отмечая недостатки подобного рода в обрисовке романа «Емеля», он пишет: «А что из него (из героя – В.Р.) можно было сделать, показал Достоевский в своем романе «Идиот» (122). Как и в работе о Нарезном, здесь исследователь прекрасно осознает меру художественного дарования каждого из писателей.

Интересно и без грубого нажима дается исследователем объяснение социальной психологии персонажей. «В состоянии метаморфозы, – указывает он, – находятся все бытовые элементы, из которых образуется вельтмановское море житейское. Оттого оно так неспокойно, оттого так бурлят и мечутся мутные волны. По этим волнам в обстановке взбаламученного, расплзающегося быта и удивительных социальных метаморфоз носятся социальными оборотнями беспокойные герои <...> романа, без руля и ветрил, с морально дезорганизованной, неустойчивой психикой» (128-129).

В соотнесенности содержания и формы выявляется своеобразие языка и стиля произведений писателя. Фантастический элемент вызывает к жизни образы, метафоры, эпитеты, заимствованные из сказочной и былинно-песенной мифологии, а метаморфозы реального и фантастического выражены при помощи калам-

буров. «Игра словами, – пишет Переверзев, – является основным узором языковой ткани» вельтмановских произведений (91). Вообще, все, что говорит исследователь о языке и стиле, – верно. Наблюдения и стилистический анализ проводились им, как всегда, тонко и виртуозно.

Изучение Переверзевым композиции, структуры художественных образов и языка вельтмановских произведений дает представление о той литературной форме, которую доводит до четкого совершенства Достоевский. Правомерно заключение Переверзева, что, хотя романы Вельтмана не могут сравниться с творениями гениального мастера, каким был Достоевский, тем не менее, «Вельтман для Достоевского – то же, что Нарезный для Гоголя, – предтеча и необходимая предпосылка. Без «Барсука» и «Аристиона» не было бы «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых»...» (245).

Нельзя сказать, что работа о Вельтмане свободна от ошибок и упрощений. Для Переверзева Вельтман так и остается представителем нарождающегося мещанства. Но исследователь придерживается этого положения зачастую «по инерции», поэтому нередко создается впечатление, что в работе речь идет не столько о социологической идентификации писателя, сколько о его тематических пристрастиях. Главным же предметом анализа является поэтика романов Вельтмана, наблюдения над которой проведены с тонким и глубоким пониманием художественного своеобразия литературной формы. Здесь, как и в других историко-литературных работах, исследовательский талант Переверзева позволил ему добиться ощутимых научных результатов.

Следует отметить, что в историко-литературных исследованиях Переверзев обращается к широкому художественному контексту, воспринимая и анализируя его как один из естественных факторов литературного развития. Писатель, таким образом, рассматривается им не только в системе экономических категорий, но и как полнокровная, творчески активная личность – в сфере идейно-художественных исканий современной ему эпохи.

Историко-генетическое рассмотрение романного жанра и его стиля достаточно широко и принципиально было начато у нас, в



сущности, Переверзевым. Конечно, фактологическая оснащенность его работ не может соперничать с современными фундаментальными трудами, но это ничуть не колеблет важности идеи исторической взаимосвязи различных этапов в становлении реалистических форм и стилей.

Наиболее углубленному структурному анализу Переверзев подвергает творчество Гоголя и Достоевского. В книге о Гоголе он пишет: «Я постараюсь разложить стиль гоголевских произведений на составные элементы; вскрыть связь их между собой и с содержанием творчества Гоголя; я постараюсь выяснить, из каких психологических элементов сложилось это содержание, как все эти элементы комбинировались в характеры и связывались между собой. Обнаружить глубокую связь и взаимную обусловленность всех частей гоголевского творчества, его внутреннюю логику и органическую стройность – вот основная цель книги»<sup>233</sup>.

Прежде чем проследить аналитическую логику Переверзева, напомним, что его теория стиля базируется на идее тела и предмета, данных во взаимной пронизанности. Архитектурная конфигурация среды обитания задается вочеловеченным телом. Сквозное единство живой массивности человека и его дома («хором») мыслится исследователем как эстетическая целостность произведения или стильность.

В книге о Гоголе, создававшейся в десятые годы, Переверзевым остро схвачены такие моменты творческого видения и стиля писателя, которые удивительным образом совпадают с некоторыми постулатами новейших поэтологических исследований. Так, уже в наше время подчеркнута телесно-вещественная специфика гоголевского творчества, в границах которого образ действительности дается «через вещи», отчего он становится «конкретно чувствен и нагляден»<sup>234</sup>. Что же касается характерологических образов, то у Гоголя они находятся «в центре своего особого, отдельного мира, весь облик которого ими всецело определен и с которым они неотделимо слиты»<sup>235</sup>. В этой же работе отмечается, что персонажи художника – «бессмысленные как люди, копители неба, но они отнюдь не бессмысленны как образчики творческого изобилия, царящего в мире». Тут же говорится об их теле и его единении с мировым целым<sup>236</sup>.

В книге ставится вопрос об эволюции творчества писателя,

дается общая характеристика стиля и его эстетических «стихий», затем разворачивается исследование стиля в разных, так сказать, разрезах.

При рассмотрении вопроса об эволюции творчества и стиля Гоголя Переверзев исходит из теории локального, ограниченного средой знания мира Гоголем; эволюция мыслится как некая вариантность одних и тех же в молодости созданных писателем образов. Но здесь мы встречаем и ряд замечаний Переверзева о своеобразии содержания и стиля гоголевских произведений.

Художественный мир Гоголя, воплощенный в его «Вечерах», – это мир антитезы. «С одной стороны, перед нами обыденная жизнь <...> лишенная сильной страсти, могучей мысли и героического порыва <...> С другой стороны, рядом совершается иная жизнь, полная страха и опасностей, но зато богатая молодецкой удалью и раздольем, богатая сильными радостями, красивыми порывами, серьезными глубокими переживаниями»(24). Источником этих двух миров, по мнению исследователя, в первом случае является реальность, во втором – книжность. Фантастический колорит «Вечеров» объясняется тем, что антитезу этих двух стихий «Гоголь не мог связать <...> реальными психологическими и бытовыми узлами и необходимо должен был удариться в фантастику» (29). Сцепление, сосуществование указанных ветвей в стиле необходимо рождает мир несообразностей, удивительный мир, по поводу которого можно сказать: «Да тут чудасия, мосьпане!»

Эта необыкновенность, чудесность нарисованной Гоголем картины дает неожиданный, парадоксальный эффект: «Каждый характер в отдельности дышит правдой и жизнью; ни одна черточка в его лице, ни одно движение, ни одно слово не нарушает гармонии его духовного облика. Масса ярких, живых портретов, много сцен, поражающих своей правдивостью. А в целом, в массе рассматриваемых, как общество, как среда, образы немедленно утрачивают характер реальности» (30). В этой характеристике созданного Гоголем мира хочется обратить внимание на момент чудесного, но не в смысле вообще фантастического, а именно как «чудасии» с оттенком несообразности или, как пишет В.В.Кожин, вложить в это слово «его коренной, изначальный смысл, совершенно ясный в слове

«чудеса», или по иному, в слове «чудной»<sup>237</sup>.

Отмеченная Переверзевым в стиле «Вечеров» «чудасия» вообще характерна для творений Гоголя. Ее наличие в романтическом стиле писателя отнесено исследователем на счет литературного источника. «Понятно, – пишет он, – что эти (романтические . – В.Р.) образы не могли отличаться особенной ясностью, что в творческом воображении Гоголя они вставали лишь в весьма неясных и не вполне правильных очертаниях» (34). Мерилом художественности у Переверзева выступает степень сходства художественного мира произведения с мелкопоместной средой. Поэтому, пишет он, реалистическая «струя, рожденная социальной действительностью, вылившаяся из глубины мелкопоместной и чиновной стихии, непрерывно раздается вширь, являясь источником все новых и новых произведений» (44). С момента обособления и самостоятельного звучания в стиле Гоголя реалистической струи его творчество приобретает качественную, стилевую определенность.

В соотносении с двумя ветвями, составляющими стиль Гоголя, находится и языковой облик его произведений. Описание этого аспекта стиля дается филологически, причем исследователь исходит из положения о том, что «стиль лишь тогда становится интересным, когда за ним угадываешь характер жизненной среды, породившей его» (46). Казалось бы, настораживающая прямолинейность этой цитаты должна была бы привести исследователя к натяжкам и упрощениям. Но здесь, в книге о Гоголе, мы находим прекрасную характеристику словесного стиля писателя. В свете вышеприведенного высказывания отмечаются также и обвинения Переверзева в формализме, выдвигавшиеся современной ему критикой<sup>238</sup>.

Описывая романтическую ветвь в стиле Гоголя, Переверзев замечает, что этот «стиль имеет место в произведениях, изображающих жизнь казачества, и достигает особой колоритности в «Тарасе Бульбе» (47). Источником его является народная поэзия, поэтические приемы украинского фольклора.

Писатель широко пользуется здесь излюбленным народной поэзией оборотом тавтологии, для него «особенно характерны именно обороты, где повторяется целая фраза» (там же). Сюда

примыкают и фигуры лирических отступлений, носящие характер пророческих видений художника, они «дышат удивительной красотой и силой и дают основной картине какое-то неожиданно яркое и новое освещение» (там же).

Отступления в повествовании принимают иногда «форму лирических обращений автора к его героям – стилистический прием, часто встречающийся в народной поэзии, но <...> совершенно неизвестный нашим прозаическим художникам, за исключением Гоголя» (48).

Фигура эпического сравнения также оригинальна и свойственна только Гоголю. Сущность оборота заключается в том, что, сравнивши описываемую вещь с другой, художник так увлекается предметом, взятым только для сравнения, описывает его с такими подробностями, что он уже не поясняет, а заслоняет сравниваемую с ним вещь» (48–49). Но такая структура оборота не затемняет смысла повествования, а придает ему «впечатление неожиданно нового и оригинального» (49).

Наиболее часто употребляемым у Гоголя оборотом является так называемое периодическое сравнение, отличающееся от эпического «большой гармонией»: «все сравнение заключено между двумя точками; привлеченный для сравнения образ, с какими бы подробностями ни рисовался, не поглощает описываемого, потому что этот последний включен в главное предложение, между тем как вся обрисовка предмета, взятого для сравнения, дается в предложениях придаточных...» (там же).

Стилистика гоголевской романтической струи включает в себя и эпитеты особого рода – сложные и восклицательные. Включенные в стихию периодической речи, все компоненты языкового стиля приобретают характер «закругленности, плавности и почти стихотворной ритмичности» (50).

Что же касается реалистической ветви в стиле Гоголя, то «здесь, – пишет Переверзев, – выступает на сцену целый ряд стилистических приемов, присущих гоголевскому творчеству, выхваченных из самой жизни, живых, как сама жизнь и на диво приспособленных к изображению того уголка жизни, который так ярко захватил

Гоголь в своем творчестве» (52). Опять-таки мы встречаемся тут с уже известной ошибкой: подтягиванием приема до «жизни». Но интересно проследить, с каким вниманием к эстетическим особенностям текста и как многосторонне охарактеризован исследователем стиль Гоголя. Он включает в себя французские обороты и отдельные слова; писатель часто использует здесь в эстетических целях и образы классической древности. «Эта иноязычная стилистическая смесь всегда курьезна и смешна, ибо она звучит пародийно, поскольку идеи просвещения имели комический, анекдотический отблеск в провинциальной глуши» среди мелкопоместного и чиновного круга (там же). Среда, рисуемая писателем, дает ему много «грубых», но ярких стилистических средств; здесь можно встретить и крепкое словцо, и бранный лексикон, изощренный своим разнообразием. Сюда отнесен и целый ряд стилистических приемов, «которые по форме, по грамматическому строению – настоящие рассуждения, по содержанию же – нелепые сочетания» (54). Это, во-первых, опровержение путем нелепости; во-вторых, нелепые предположения при объяснении какого-нибудь факта; в-третьих, «соединение фраз таким образом, что по форме они как бы предназначены пояснять одна другую, а по существу смысл одних уничтожается смыслом других» (там же). Картину стиля Гоголя дорисовывают приемы амплификации и умолчания, великолепное владение Гоголем фамильярным языком, ссылки на мнения героев, не известных читателю, но будто бы все-таки знакомых ему, отсюда пристрастие писателя к перечислению этих дотоле не встречавшихся в повествовании лиц.

В реалистическом языковом стиле гоголевских произведений господствует «гармония языка с духом изображаемой среды, – пишет Переверзев, – Эта гармония дает языку необыкновенную выразительность, она оживляет и одухотворяет его; в этой гармонии и заключается его своеобразная прелесть и красота» (59).

Наблюдения Переверзева над творческой манерой писателя неоднозначны, но во многом справедливы и интересны. В одних случаях они вызывают к дискуссиям, в других – указывают на интуицию литературоведа, предвосхитившего проблематику современных

исследований гоголевского творчества.

Манера – это способ повествования, его возникновение объясняется ученым «органически», именно «устойчивостью и упорным консерватизмом жизненных форм <...> натурально-поместного быта» (61). Но, судя по всему, каузальное значение этого тезиса в последующих наблюдениях Переверзева не просматривается. Исследователь пишет: «У Гоголя нет героя, но нет и толпы; у Гоголя каждое действующее лицо живет индивидуальной жизнью, не тонет в массе и не стирается перед героем, никогда не теряет своего лица. Он не художник толпы, а художник рядовой личности, которая не может стать героем, потому что и все окружающие такие же герои. Оттого у Гоголя всякая личность одинаково интересна, описана со всей тщательностью, всегда очерчена ярко и сильно» (63).

У Гоголя нет «иерархии» действующих лиц и картин: у него «нет второстепенных лиц, нет неважных мелочей <...> Его художественный взор не ушел весь в героя, потому что и нет у него такового, и он со всей тщательностью останавливается на каждой картине, потому что для него каждая – равноценна» (64). Эта остро схваченная особенность творческого дара писателя прямо указывает на высокую степень эпичности его стиля, что открывает перспективу серьезных обсуждений проблемы, впервые заявленной К.С.Аксаковым: речь идет о *гомеровском* у Гоголя. В книге Переверзева принципы равноценности распространяются вширь – на персонажей и самого автора. В работе утверждается, что Гоголь, «изображая Маниловых, Ноздревых и Собакевичей <...> в сущности, изображал себя, различные стихии своего характера» (159). Переверзев видит даже некую общность Гоголя и Чичикова. Таким образом, происходит, если воспользоваться термином исследователя, своеобразное «переодевание» художника в одежду им же созданных персонажей. Таков один из основных результатов теоретических изысканий Переверзева. Насколько верен этот результат?

Сама проблема отношений авторской личности у Гоголя и героев его произведений, в частности «Мертвых душ», в теоретическом аспекте очень сложна, исторически долговременна и в некото-

ром роде болезненна для литературоведения. Отвлекаясь от истории вопроса, скажем, что в наше время лишь вырабатываются подходы к ее решению, однако научная продвинутость этой темы в целом проявляется в том, что некоторые исследователи допускают возможность схождения авторского и характерологического сознания в отдельных эпизодах поэмы<sup>239</sup>. Мы склонны трансформировать всю эту проблематику в план отношений «своего» и «чужого» слова в текстах Гоголя – с заострением в них игрового начала и вероятностной семантики стиля. В высшей степени плодотворен и адекватен таланту писателя вывод Переверзева о том, что «Гоголь не сатирик, а юморист» (111). В литературоведении нет единого мнения на этот счет<sup>240</sup>. Теоретический итог книги Переверзева достигнут, в общем-то, довольно простыми методологическими средствами «органической» поэтики, но как раз она, в своей специфике, наиболее приближена к тотальному соматизму гоголевского стиля.

Любопытны наблюдения над стилем Достоевского, проделанные Переверзевым в монографии, посвященной творчеству писателя<sup>241</sup>. Общая стратегия этой книги задана основными идеями «органической» поэтики, но интерес представляет методическая сторона живо написанного исследования.

Как и в работе о Гоголе, тут мы видим некую рассогласованность между методологией и практикой филологического анализа текста. Изучение стиля начинается здесь не с характерологии, а – с композиции произведений, которая названа индивидуальной творческой манерой Достоевского. Естественно, что архитектура произведений органически входит в стиль, вступая в гармоническое единство с содержанием. «Гармония стиля и содержания – необходимое условие художественности. Как лицо есть зеркало души, так точно стиль, архитектура художественного произведения является зеркалом его содержания. Мы видели, как самобытна архитектура произведений Достоевского, до какой степени непохожа она на стиль <...> пушкинской школы. Эта оригинальность стиля сама по себе говорит об оригинальности творчества Достоевского» (37). Как же содержание связано с художественной манерой и каковы индивидуальные особенности этой манеры?

Художественный мир Достоевского – это «реальнейшая реальность». Но в его произведениях она приобретает «фантастический колорит и впечатление таинственного охватывает вас тогда, когда вы меньше всего могли бы ожидать этого» (21). Признается, следовательно, с одной стороны, реалистическая непоколебимость вещного мира, положенного в основу произведений писателя, и, с другой стороны, – творческая, преобразующая функция искусства, возможность свободно комбинировать этот материал в произведении. Нет погрешности против правды «реальнейшей реальности» и в то же время есть правда художественного мира искусства.

Характерной особенностью творческой манеры писателя является начало повествования прямо с действия. «Фантастичность и таинственность Достоевского именно и зависят от такой манеры развивать тему» (22). В тесной связи с этим и вторая особенность стиля, заключающаяся в том, что жизнь в произведениях художника разворачивается не последовательно, не по схеме «от завязки – к развязке». Достоевский «выхватывает средние моменты; идет от них к заключительному, понемногу раскрывая завесу прошлого, и только в момент развязки показывает начальный момент <...> это его индивидуальная манера творить» (23). Именно эта манера позволяет писателю создать фантастический, как бы построенный на иллюзии случайностей мир, изобилующий «фантастической калейдоскопичностью», – все это сохраняется вплоть до самой развязки, где фантастичность становится обыденным, а случайность – необходимым.

Эта доминирующая специфичность повествования распространяется и на обрисовку сюжетных ситуаций, а также на описание отношений между людьми, героями произведений: происшествия рисуются раньше условий, их подготовивших, а описание отношений даются раньше изображения самих людей. Драма, действие воссоздается раньше, чем психологическое осмысление его героями, то есть конфликт, событие, его описание предшествует изображению вызванных этим событием психологических переживаний героев. Своеобразие художественной манеры писателя сказывается, следовательно, не только в композиции повествования, но и проявля-



ется на уровне художественной структуры характера, образа. Творческая манера Достоевского – источник динамичности повествования. Этой функции подчинены и все остальные компоненты произведений. Если писателю нужно показать не только действия, но и условия, его подготовившие, но так, чтобы не тормозить движения событий и повествования, то он прибегает к приему – очень естественному в его художественной системе – к приему исповедей, которые являются также неким действием. Как правило, в исповедях выявляются причины уже происшедших событий. Исповедь, конечно, не черта характера героя, как это утверждалось в теории, но прием, позволяющий выявить определенные черты характера.

Все это способствует непрерывности действия. Прием же этот «гармонирует <...> с общим характером композиции произведений Достоевского: в них на переднем плане всегда стоит действие» (29).<sup>242</sup>

Существенной художественной функцией обладает и другой прием, часто используемый писателем; он объясняется «наклонностью Достоевского придавать своим произведениям форму «мемуара» или «переписки». Эти жанровые формы, являющиеся уже сами по себе действием, дают возможность художнику поставить мемуариста в положение «огорошенного» событиями свидетеля, который, излагая их, остается во власти намеков и догадок.

Как прямое следствие указанных особенностей композиции выступает «чрезвычайная быстрота действия, чрезвычайно быстрое развитие интриги», ибо «весь предварительный процесс, подготовивший драму, не изображается автором прежде драмы, а очерчивается лишь попутно в течение развития действия» (31). В то время как у Л.Н.Толстого мы видим «медленное движение обыденных фактов, перекрещивающихся, наконец, в одном пункте», то есть сюжет у него организован центростремительно, у Достоевского на всем протяжении повествования наблюдается «скрещение событий, а процесс назревания остается за кулисами» (32). Если можно так выразиться, сюжет у Достоевского строится центробежно.

Поглощенность «мемуариста», писателя событиями, выдвигая на первый план динамический, сюжетный момент, отодвигает

тем самым в тень портрет, пейзаж; Достоевский «по преимуществу художник движения, а не художник форм» (там же).

Это своеобразие таланта Достоевского получает широкое воплощение и в языке писателя, в речи, «в построении фраз и сочетании слов». Исследователь дает яркую характеристику языкового колорита произведений писателя. «Речь Достоевского, – пишет он, – точно торопится и задыхается. Слова то громоздятся беспорядочной толпой, как будто мысль торопливо ищет себе выражения и не может схватить его, то обрывается коротко, резко, падает отрывистыми фразами, иногда одним словом там, где грамматически необходимо было бы целое предложение. Его язык похож на вольную птицу, у которой подрезаны крылья: она то усиленно, торопливо машет ими, то делает усталые, резкие, судорожные взмахи. Это особенно заметно на языке его героев <...> Его стиль <...> лишен соразмерности и изящной гладкости, зато он нервно-подвижен» (36,37).

Чем же вызвана описанная выше оригинальность компонентов стиля Достоевского – индивидуальной манеры, сюжета и языка? Если в теоретических высказываниях Переверзева утверждается господствующая роль социального характера (образа) весьма категорически, то в исследовательском подходе ученого к стилю прямого диктата характерологического образа мы не ощущаем. В работе о Достоевском анализ образов, этих формообразующих и определяющих факторов стиля, отнесен в финал исследования, а специфика творческой манеры, сюжета и языка возведена к содержанию произведений, которое «составляет жизнь города <...> Достоевский – поэт города и не города вообще, а городских углов – в частности, тех углов, где уютится обедневшее городское мещанство, беспомощно бьущееся с грозящей нищетой, чувствующее, как изпод его ног уходит почва и разверзается то городское «дно», из которого нет возврата» (39). И далее: «За бешеной сутолокой событий и случайностей, непонятных ему (мещанству. – В.Р.) и потому неожиданных, но часто роковых, ему чудятся таинственные силы; испуганный ум создает фантастический мир сил, заправляющих его судьбой. Действительность тяжела, действительность непонятна и

от нее бегут в мир фантазии и мечты» (44). Поэтому «между реальным и фантастическим стирается граница, и жизнь изображенных Достоевским углов становится причудливым сплетением фантастического с действительным; действительное принимает несколько сказочную окраску» (45).

Здесь, конечно, сказывается влияние теоретических представлений Переверзева. Оно заключается в том, что содержание не осмыслено им как круг идей художника, вместо этого описаны предметные и психологические признаки художественного мира Достоевского, что само по себе, заметим, представляет научную ценность. Но нам важно подчеркнуть, что в исследовательском сознании Переверзева стиль писателя зависим от своеобразия художественного содержания.

Как обычно, Переверзев разворачивает и характерологический анализ. Главным свойством психологических типов исследователем называется двойничество. У Достоевского представлены такие его разновидности: характеры «своевольные» и «кроткие». Вся эта фаланга образов прикреплена к мелкобуржуазному укладу общества, и писатель, прикованный властной теорией литературоведа к этому и только этому материалу, вращается в сфере мещанского сословия. Методологические установки Переверзева соблюдены в книге весьма последовательно. Здесь, например, утверждается нивелированность многообразных типов, созданных Достоевским, поскольку якобы «у них такой же психологический склад, как и у всех мещан, те же чувства, те же мысли» (49), только с разными вариантами глубины и содержательности. Однако из этого упрощенного взгляда на создания Достоевского делается вывод, в каких-то моментах трезвый и верный. Речь идет о художественной эволюции писателя, о развитии его стиля, поэтому, говорит исследователь, полезно сопоставить, например, образы Голядкина и Ивана Карамазова – они построены на одном художественно-психологическом принципе: принципе двойничества. «Это сопоставление, – указывает Переверзев, – есть сопоставление начала и конца художественного творчества Достоевского, обнаруживающее внутреннее единство его творческой деятельности, непрерывность в развитии мотивов

его творчества, громадность пройденного им пути» (76). И все же проблема подлинной эволюции, стиливого генезиса не могла быть решена Переверзевым. Достоевский вращается у него в кругу одних и тех же образов и тем самым обрекается на пожизненную разработку однородного социального материала. «<...> От первого до последнего произведения, – убеждает нас исследователь, – мы наблюдаем непрерывную последовательность, непрерывный рост без всяких скачков и переломов» (80). Этот вывод не подтверждается данными современного литературоведения.

Как видим, в работе о Достоевском стиль писателя исследуется на разных уровнях, включая сюда индивидуальную манеру повествования (композицию произведения), объясняющую оригинальность сюжетосложения и своеобразие языкового колорита. Жесткая зависимость этих компонентов стиля от его определяющих факторов – характерологических образов не прослежена. Ученым подчеркнута консолидирующая, спланирующая функция художественного содержания.

Итак, творческие результаты исследовательских сочинений Переверзева очевидны. Достигнуты они за счет филологического подхода к тексту, к стиливой ткани художественных произведений. Если в теории стиль представлял как диффузное и нераздельно-цельное единство составляющих его «бытия» и стержневого психологического образа, как их мифологическое тождество, то в практическом анализе Переверзев смотрел на стиль не только с точки зрения его целостности, но и составности, морфологичности. Никаких барьеров на этом пути Переверзев не ощущал, его не останавливало то, что стиль – медиум, вместилище *живого*, которое противится аналитическому расщеплению и «раскладыванию» по полочкам филологической науки. Так теория опровергалась ремеслом литературоведа. Однако для самого Переверзева эти противоречия не были бесследны. Они повергли его в смятение. Еще бы! Можно было бы мириться с отдельными противоречиями системы, когда, например, социологический пафос Переверзева сталкивался с общежизненной идеологией его теории. Или когда этому пафосу приходилось отступать под давлением задач, которые диктовались эстетическими уст-

ремлениями теоретика. Но вот теперь, когда он увидел, что универсальное *живое*, расплавленное в каждой клеточке его построений, не противится морфологическим и структурным разборам и когда оно ведет себя так, как если бы не было самим собой, – теперь Переверзев понял, сколь далеко зашел он в своих филологических увлечениях. Что же было делать ему в этом положении? Поступить-ся теоретической мифологией или упразднить ее – во имя какого-то «социологического метода»? Сопротивляемость мифологических элементов доктрины Переверзева каким-либо логическим унификациям была столь велика, что теоретик не нашел ничего лучшего, как ... отказаться от социологии. «Социологический метод, – писал он, – это термин <...> который, может быть, нужно было бы совсем выбросить из нашего обихода. По существу, никакого социологического метода нет и быть не может»<sup>243</sup> Единственным и достоверным методом, по Переверзеву, является лишь тот, при помощи которого можно изучать литературу и искусство, видя в них и в их генезисе общежизненную субстанцию – развивающуюся живую материальность. «В сущности, – заключал теоретик, – марксистский метод следовало бы назвать не социологическим, а методом историко-материалистическим»<sup>244</sup>. Какое конкретное и разветвленное содержание вкладывалось в это определение, мы стремились показать, анализируя основные моменты теоретической системы Переверзева. Вот вам и «социология литературы»!

Этот внутренний разлад в воззрениях ученого говорит о многом, в частности, о том, что Переверзев не был слепым ортодоксом и проповедником теоретической догматики. Рассогласованность эстетической системы доставляла ему много хлопот и мучительных переживаний. А с точки зрения объективного научного анализа это говорило о процессе *самоотрицания*, который интенсивно развивался в глубинах мифотворческой социологии литературы...

*6. Теоретические итоги, общежизненный смысл и индивидуально-типологическая характеристика литературной доктрины  
Переверзева в ее целом*

Непосредственная и ближайшая задача, которая стояла перед теоретиком, заключалась в создании социологии литературы. Эта задача оказалась невыполненной, ибо вместо конкретно-исторической постановки проблемы Переверзев дал ее абстрактно-экзистенциальное, общежизненное решение. И это оказалось плодотворным для литературоведения. Взамен каких-нибудь рационализированных и творчески неплодных выдумок ученых предложил, в известном смысле, загадочную эстетическую теорию, многие положения которой – неполны, но отнюдь не ложны: ведь и в самом деле, искусство близко к «формам жизни», равно как и в самом деле оно – «бытие». Конечно же, нельзя забывать, что художественное произведение, его стиль, равно как и эстетическое направление в целом, – это вероятностное, условное, гипотетическое по своей природе «бытие», оно – не жизнь, но иллюзия жизни, И, как всякую иллюзию, его нельзя приравнивать к бытию достоверному, подлинно живому и одухотворенному. Однако Переверзев, делая упор на *живое* в природе искусства, тем самым подчеркивал не только его жизненную основу, но еще и его способность чувственного, живого (суггестивного) воздействия на человека.

Безусловно, предметная, телесно-вещественная трактовка человека, с чем мы встречаемся у Переверзева, кажется нам односторонней. Но вот то, что живые скульптуры, населяющие художественные произведения, как их видит Переверзев, являются антропоморфными знаками сквозного эстетизма в искусстве, мы ставим весьма высоко. Никто не будет спорить и с тем, что в искусстве, как и вообще в созидательной деятельности, человек опредмечивает не только себя, но и весь эстетически воспроизводимый мир. А из подобных суждений как раз и исходит литературная критика Ап. Григорьева и новая «органическая» поэтика.

Исследователь обязан контролировать ход своей мысли, и необузданная фантазия, которая превращает произведение художе-

ственного творчества в некий живой и неразложимый организм, – такая фантазия, конечно, отбрасывается нами, но то, что в художественном произведении все его ингредиенты сращены друг с другом по принципу пронизывающего единства, – верно, хотя это и не дает ни малейших поводов толковать о романе, поэме или рассказе как о чем-то живом.

Подобным же образом обстоит дело и с так называемой «жизнью» литературных произведений. Хотя они и «живут» в истории, это никак не спасает их от того, чтобы мы называли их не самой жизнью или живущими организмами, а всего лишь их духовно-творческим отражением. Так что во всех мифологизированных построениях Переверзева мы должны видеть не какой-то абсурд, но выделять из синкретически сплавленной целостности его мысли действительно научные и плодотворные элементы.

Так же следует поступить и с его теорией стиля. Отбрасывая его мифологизм, мы видим справедливость обосновывающих эту категорию посылок. То, что стиль соотносим с бытием, с жизнью и общественными классами, вряд ли кем-то будет оспариваться. Другое дело, что Переверзев отождествляет стиль со стилем жизни и даже с самой жизнью, а также стремится ограничить его качественную специфику и историческую работоспособность хронологическим существованием того или иного класса. Это неверно, и тут также спорить не о чем. Но вот соображения Переверзева о связях стиля с общей спецификой искусства остаются интересными, актуальными и сегодня. Мы не знаем ни одного современного исследования, где бы принципиально обосновывалась мысль о стиле как закономерности, слагающейся в игровом его бытии, в процессе творческого становления как игры. Современное литературоведение, кажется, излишне рационализирует стиль, видя в нем только правильность, математичность и композиционную упорядоченность. Переверзев же здесь в высшей степени логичен, но он не боится игры, ее свободно и порою непревзойденно слагающейся конфигурации, воплощаемой в стиле.

Заслуживает внимания стремление ученого выделить самые разнообразные параметры этой объемной категории поэтики.

Стиль представлен у него и как сама явленность «бытия», и как реализация определенного психологического и социального содержания, и как «форма жизни», и как медиум суггестивно-мобилизующей энергии, и, наконец, как первопринцип, охватывающий и пронизывающий структуру произведения в ее целостности. Для теоретической эстетики и литературоведения все эти характеристики стиля весьма интересны и важны. Правда, Переверзев демонстрирует слабо развитое у него восприятие комбинаторной и структурной специфики стиля. Попытки освободиться от стесняющих рамок диффузной теории грозили привести к ее распаду, что можно считать прямым указанием на методологическую зыбкость всего литературного учения Переверзева. При всем этом его концепция исторического движения стилей насыщена такими соображениями, перевод которых в конкретный историко-литературный план делает их не расходящимися с реальной картиной художественного развития. Мифологический принцип «все – во всем» побуждает Переверзева в одном стиле видеть свернутое зерно другого, третьего и т.д. стилей. Этот же принцип заставил его отказаться от скачка как перерыва постепенности. Переверзев делает упор на эволюционное вызревание качеств того или иного стиля в недрах уже знакомых форм. На уровне творчества писателя эта позиция может быть сочтена за удовлетворительную, хотя вряд ли стоит ее абсолютизировать. Если же понимать стиль в масштабе литературных направлений, то она далеко не всегда оправдывается. Однако в подобных подходах к стилям нет того, что сказалось в свое время в теории отталкиваний, которая воспринимала историко-литературный процесс эпохально и *дискретно*. У Переверзева стили развиваются из единой субстанции, и каждый из них есть наращивание этого единого и общего для всех тела искусства, многообразного по своей фигурности и цвету.

Эволюционный принцип исследования односторонен. Но мы знаем и то, что порою весьма трудно различить границы форм, конечность одних и развивающееся начало других. Иногда дело доходит до того, что историки искусства отказывают в праве называться новым тому или иному стилю. В науке мы являемся свидетелями споров о том, было ли европейское Возрождение или оно представлено всем средневековьем; было ли Возрождение в Рос-



сии, а если и было, то когда – в XVII, XVIII или XIX веках? Подобные же дискуссии вызывают и такие стили, как барокко, реализм и другие. Однако эта видимая постепенность историко-художественного процесса никак не отменяет его диалектики, скачков и взрывов, но только лишней раз подчеркивает богатство и разнообразие форм, в которых эта диалектика проявляется.

Продвигаясь в глубину «органической» поэтики Переверзева, надо все же сказать, что идеи взрыва ему избежать не удалось. Это – один из мотивов, пусть и приглушенный, жизненной проблематики теории «социального генезиса» литературы. Мы знаем, что искусство есть игра, и она явлена в форме битвы за существование, где класс-победитель возносится на вершину власти, чтобы затем погибнуть под обломками созданного им мироустройства. Погибшего сменяет следующий – такой же созидательно активный и исторически честолюбивый класс, заканчивающий свое бытие столь же катастрофически, как и его предшественники. Слепой трагизм – так можно было бы обозначить inferнальное содержание «органической» теории литературы, взятой в ее общежизненном смысле. И оно неизменно: во всех мировоззренческих системах, где наблюдается примат тела, господствует и «сверхразумный принцип этой телесности»<sup>245</sup>. Речь идет не о чем ином, как о судьбе. Вот с этим телесно-массивным человеком катастрофической судьбы имеет дело литературная социология Переверзева. Как эта картина соотносится с художественной философией времени, предстоит выяснить в будущем.

Как можно было убедиться, литературная теория Переверзева есть система, отразившая актуальные тенденции научного развития, которые она усвоила и переработала в мифологизированном ключе. Сухие категории она одухотворила и заставила их стать пластически формованными телами, которые распространили свою магическую власть и на человека, превратив его в поведенчески явленную вещь. Из сплава этих живых тел она создала прекрасный скульптурно-архитектурный ансамбль и назвала его «бытием», которое пребывает в вечной игре как становлении некоего порядка и закономерности, почему и возможно именовать его стилем. Такова литературная теория Переверзева в обобщенном виде. Что же касается ее более детальной характеристики, то существенно отме-

тить некоторые признаки, без которых эта теория становится трудно представимой.

Мы видели, что Переверзев отождествляет искусство и действительность, исходя из их структурной идентичности. Поэтому вся его эстетическая система является (1) *онтологической* теорией литературы. Художественное произведение трактуется ею телесно и вещественно, выявляя тем самым (2) *соматическую* (или *пластическую*) специфику научного мышления Переверзева. Всякое тело в его теории одухотворено, что уничтожает границы как между телесным и духовным, так и живым и неживым, а это делает сознание литературоведа (3) *мифотворческим*. Само собой разумеется, что, имея дело исключительно с психологизированной материальностью, Переверзев отстаивает (4) *безмысленное* и чисто *сенсуальное* понимание художественного содержания, которое воплощается, по его убеждению, в телесно-вещественном *образе*, указывая на то, что мы находимся в пределах (5) *эйдологической* концепции художественного творчества. «Бытие», это центральное звено всего литературного учения Переверзева, в произведении эманировано в форму психического характера (типа), подчиняющего себе все иные морфологические элементы, которые, заметим, в структуре стиля Переверзевым вычлняются весьма неуверенно и слабо. Этому способствует не только то, что разбираемая нами теория есть (6) *доминантно-* (7) *целостно-* и (8) *телеолого-характерологическая*, но и то, что она основывается на (9) *сущностно-текущем* или *понятийно-диффузном* методе мышления.

Индивидуально-артистические признаки творчества растворены Переверзевым в семиотико-характерологическом содержании стиля, так что его теория настаивает на (10) *безличностном* истолковании художественной деятельности с очевидным креном в сторону ее (11) *доминантно-классовой* трактовки.

Как и у Фриче, у Переверзева утверждается чисто телесное понимание *человека*, который предстает в виде живой статуи, скульптуры, с чем связан (12) *эстетизм* этой доктрины. Он усилен (13) *игровой* интерпретацией искусства, причем игра воспринимается Переверзевым не артистически, но лишь с точки зрения ее (14) *общежизненной* значимости, почему и социология творчества, развивавшаяся теоретиком, получила у него не конкретно-

историческое, но (15) *абстрактно-экзистенциальное* истолкование, где мотивы (16) исторического *катастрофизма* проявлены весьма явно.

Сильное воздействие на Переверзева общежизненных представлений об искусстве привело к тому, что он создал не столько литературную концепцию, сколько теоретическую мифологию искусства. Миф есть миф, и он развивается по собственным законам, один из которых проявляется в нежелании такого рода мышления видеть структурность явлений, а целое – как совокупную систему взаимосвязанных *раздельностей*. Внутри сложных построений теоретика мы видим разнонаправленные тенденции. Одна из них обнаруживает стремление к нераздельно-цельному восприятию художественных произведений и их стиля, другая, выразившаяся в исследовательских сочинениях Переверзева, направлена на морфологическое расщепление искусства. Теоретический миф Переверзева оказывается под угрозой распада и гибели. Его внутренняя структура, таким образом, соткана из элементов (17) *самоотрицания*, указывающих на внутренний разлад в воззрениях ученого. Это делает облик литературоведа противоречивым. Его жизнь была не только биографической, но и духовной драмой.

**ЧАСТЬ III**

**ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
СИТЕМА В.М. ФРИЧЕ**

## ГЛАВА 4

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

#### 1. Общие замечания

Владимир Максимович Фриче – образованный искусствовед, историк и теоретик литературы, поражавший коллег и учеников редкостной эрудицией. Тем не менее, в течение почти семидесяти лет, прошедших со дня смерти ученого, его труды у исследователей творческого интереса не вызывали<sup>246</sup>. Ведь всякий, кто откроет его книги, почти на каждом шагу встречается с курьезными высказываниями автора, с такими его суждениями, которые сейчас воспринимаются как смешные по своей наивности. Любопытствующий, например, читает: «Так как Мольеру, придворному комику, приходилось вращаться в придворно-светском обществе (один из светских щеголей отбил у него жену), так как ему – буржуа – здесь было душно и тяжело, то в одной из пьес он изобразил трагедию буржуазного интеллигента в льстивом, лживом, лицемерном салонном обществе (Мизантроп)»<sup>247</sup>. Или – о немецком писателе: «Эта сумрачная фантастика (в духе романов «тайн и ужаса») <...> объясняется <...> тем, что Гофман злоупотреблял вином и писал часто свои произведения в ненормальном состоянии: когда перед смертью ввиду болезни ему было запрещено пить, он писал рассказы, в которых нет ничего страшного и кошмарного»<sup>248</sup>. В таком же стиле – и об английском драматурге. «Если обыватель и театр представляют себе мужчину как начало агрессивное в любви, а женщину как начало пассивное, то Шоу <...> рисует дело так, что мужчина только обороняется, а женщина, напротив, нападает, она – «вампир», «дьявол», змея, готовая задушить доверчивого мужчину в своих коварных объятиях...»<sup>249</sup>. Все это, конечно, достойно иронии. Однако заметим, что теоретическое простодушие В.М. Фриче, как и наивность его историко-литературных сочинений, порою обманчивы. На этих, мы бы сказали, первичных и потому – бросающихся в глаза качествах базировать научное исследование, конечно же, нельзя. Необходимо видеть и то, что залегает под этой поверхностью.

В.М. Фриче возглавлял одну из школ социально-генетического направления в науке о литературе и в искусствоведении. Его теория крепко связана с хорошо развитой системой предшествующего знания. Питательной основой научных построений литературоведа были «органическая» философия, психология и эстетика, а также социология. Культурная память Фриче весьма объемна и значительна, и ее нельзя недооценивать, с чем, к сожалению, еще приходится иметь дело. Можно понять горечь исследователя, сетующего по поводу того, что «мы часто рассуждаем об ученых 20-30-х годов так, как если бы они работали в вакууме или по крайней мере знали литературу по своей узкой профессии. Но ведь это не так!..»<sup>250</sup>. Духовные горизонты и интересы Фриче были достаточно широки.

Когда говорят об исторической жизни философских, эстетических и литературных идей, подчеркивают их научную ценность, исходя из теоретико-познавательных результатов анализируемых доктрин. Прибегая к термину А.Ф. Лосева, можно сказать, что общежизненная судьба<sup>251</sup> литературно-эстетических построений Фриче была задана непомерно высоким напряжением общественной атмосферы, накаляемой инфернальными силами власти. Что же касается «болевых» точек его системы в целом, то следует говорить не о том, что здесь остаются нерешенными формальные проблемы – стиля, жанра и т.п., но о том, что предрешает качественное своеобразие самого подхода к этим проблемам. Понимание *мира и человека*, на чем, собственно, и вырастает эстетика, теория стиля и социология литературы Фриче, было, по своему существу, «органическим». Человек трактуется в этой системе *телесно*, как *безлично-персонифицированное* воплощение экономических закономерностей (или «среды» – по старой терминологии). И это неожиданно порождает такие следствия, которые достойны самого пристального внимания. Что такое *телесный* человек? Это – скульптурно, то есть выразительно формованная *живая статуя*. А поскольку мы говорим не об изолированной статуе, но телесно понимаемом человеке, воспроизведенном средствами *стиля* и, следовательно, погруженном в определенную художественную структуру, то

она, структура, оказывается пронизанной антропоморфным эстетизмом. Сквозная эстетичность стиля – очень важная его особенность, анализировать которую мы пока еще умеем плохо. И пусть этот эстетизм осознан Фриче не как признак, имманентный искусству, но исключительно жизненно и онтологически, все-таки хорошо, что в его теории он присутствует.

Выше мы отмечали примеры алогизма в развитии идей. Но следует помнить о том же и в общественно-историческом процессе. В отдельные эпохи то и другое не обходится без взаимного актуального заострения. Казалось бы, после громадного и ценного опыта мирового романтизма, равно как и психологического реализма, концепции телесного человека можно рассматривать как нонсенс и теоретическое чудачество. Однако в XX веке именно *тело* приобретает в искусстве и в философии творчества первенствующую значимость, ибо технический прогресс и социальные катаклизмы, как об этом пишут, начиная с Н.А. Бердяева, известные мыслители, поставили человечество на грань гибели, принудив его задуматься о *сохранении своего тела* – выразителя не столько личности, сколько *персоны*.

Литературные взгляды Фриче достаточно серьезны не только для того, чтобы быть соотнесенными с предшествующей ему русской наукой, но и для того, чтобы быть сопоставленными с классическими теориями искусства, прежде всего с «Поэтикой» Аристотеля и «Эстетикой» Гегеля. Более того, такие сопоставления крайне необходимы, ибо с их помощью только и возможно уяснение качественных отличий социально-генетических теорий творчества от всех дотоле известных эстетических систем. Читатель, однако, может спросить: не будет ли претенциозным сравнивать труды литературоведа, образцы научных казусов которого были приведены несколько выше, с классической наукой о художественном творчестве? Бесспорно, казусы, находимые у Фриче, не составляют лучших страниц его работ. Но разве в мировой культуре нет теоретических текстов, читая которые, нельзя найти повод для смеха? Таких текстов сколько угодно. Вспомним Аристофана, осмеявшего философию Сократа; или Гейне, обрушившего сарказм на «Критику чистого

разума» Канта<sup>252</sup>; наконец, укажем на А. Блока, представившего немецкого философа в таких, отнюдь не панегирических, стихах:

Сижу за ширмой. У меня  
Такие крохотные ножки...  
Такие ручки у меня,  
Такое темное окошко.

.....

Я влюблен  
В мою морщинистую кожу...  
Могу увидеть сладкий сон,  
Но я себя не потревожу:  
Не потревожу забытья  
Вот этих бликов на окошке...  
И ручки скрещиваю я,  
И также скрещиваю ножки.

Все это совсем не значит, что юмор и даже сатира ведут к уничтожению критикуемых мыслей. Смех над чем-то – не столько знак пристрастного отношения к предмету, сколько повод для его смыслового и эмоционального расширения.

Расцвет «органического» литературоведения был апофеозом и последней яркой вспышкой телесно-вещественного стиля мышления, приведшей к раскрытию его теоретико-методологических ресурсов. Но это было и закатом, исторически преждевременной гибелью стиля.

Напомним, что одним из действенных ферментов в учении Фриче выступает мифотворческий принцип восприятия искусства, то есть отождествление его с действительностью. Вы скажете: какая детскость мысли! – и будете правы. Мы же заметим, что детскость еще не есть глупость, но – поэзия, насыщенная глубоко жизненным и потому неумирающим содержанием. Она-то, поэзия мысли, и составляет сердцевину «органического» литературоведения, уводя его в область общежизненного истолкования художественного творчества. А это значит, что теоретическая система Фриче вступает в



сложные и противоречивые отношения как с классической эстетикой, так и с его собственной, почти гротескной, «Социологией искусства».

## 2. Литература и действительность (проблема детерминизма)

Начало *истории* всякой науки сопряжено с формированием представлений о детерминизме<sup>253</sup>. Русское «органическое» литературоведение, как мы видели, с необычайной интенсивностью размышляет над причинной связью действительности и искусства. Оно формулирует мысль о порождающей энергии действительности, из недр которой возникают изоморфные ей художественные произведения. Эта методологическая идея получает свое развитие в трудах всех без исключения представителей социально-генетического литературоведения.

В поисках *метода* сознание литературоведов было отягощено одной, весьма важной, мыслью: их наука должна быть *точной*, а это означало, что ее методологический арсенал необходимо пополнять за счет обращения к *наукам о человеке*. В перспективе ожидалось создание литературоведения «как науки о жизни»<sup>254</sup>. Серьезным препятствием на пути к этим целям был литературоведческий импрессионизм, вызывавший раздражение и негодование академических ученых. «Какая странная непоследовательность, – писал, например, А.И. Кирпичников, – история уже давно стала историей массы народа, история литературы все еще остается историей духовной жизни лучших людей, умственных аристократов! И какими странными средствами уясняют эту жизнь – эстетическими характеристиками, которые у большинства переходят в набор красивых слов, вроде: «искреннее чувство», «неподдельное одушевление», «высокий полет фантазии», «глубокое драматическое движение» и др., и пр. Для того, кто читал произведения поэта, эти слова не прибавят ровно ничего к полученным впечатлениям; а в голове того, кто не знаком с объектом оценки, оставят только какой-то легкий туман»<sup>255</sup>. «Задача нашей науки, – формулировалось далее, – вывести общие незыблемые законы, по которым совершается движение человеческой мысли, внутренний прогресс человечества. Стало быть, эта наука есть отдел социологии,

и если не самый важный, то один из важнейших отделов. С другой стороны, та же наука входит и в антропологию, так как она доставляет наиболее ценный материал для исследования законов мысли и творческой фантазии...»<sup>256</sup>

Социально-генетическое литературоведение было методологической антитезой народнической социологии, упрекая последнюю в абстрактности и антиисторизме<sup>257</sup>. Проблема методологического инструментария филологических исследований приобретала драматическую окраску. «Перед историей литературы, – писал Евг. Соловьев (Андреевич), – стоит дилемма: или обратиться в энциклопедический словарь всевозможных сведений и данных о людях, писавших книги или сочинявших журнальные статьи, или пытаться стать наукой»<sup>258</sup>.

Избегая резких методологических формулировок, равно как и эмфатической стилистики той поры, молодой Фриче напишет: «Подобно тому, как выраженные в литературных произведениях идеи являются в конце концов продуктами известной общественной действительности, так точно и форма, в которую <...> облакаются эти идеи, вырабатывается определенными социальными условиями»<sup>259</sup>.

Когда встречаешься с такой философией, столь упорно проводимой литературоведением, нужно понимать, что она, безусловно, достойна критики, но нельзя выдавать ее за какое-то недомыслие и рассматривать как плод теоретического слабоумия. Речь идет об определенном мировоззрении в науке. И это мировоззрение весьма актуально, если не в исходных позициях и выводах, то в своих устремлениях. Ведь оно хочет увязать искусство с жизнью, а не отдалять его в эстетический имманентизм. Достижение этой цели осуществляется средствами «органического» мышления, но историк литературоведения должен видеть и осознавать интенции научного процесса.

Согласившись с мыслью о причинной значимости общественных условий, Фриче, однако, ищет такой метод, который не замыкал бы литературу в границы экономических интересов командующих социальных групп, но помог бы в размышлениях о разнооб-

рации эстетических норм той или иной эпохи. В его ранних историко-литературных трудах, например, в книге об итальянской литературе<sup>260</sup>, эта тенденция выявляется вполне явно, несмотря на имеющийся в ней «экономизм». В той мере, в какой наблюдения Фриче над творчеством писателей остаются свободными от социологической схематики, его работы отвечают устремлениям современной науки, которая старается избегать всякого рода унификаций, какими бы они ни были – экономическими, социально-групповыми или собственно художественными. В.Н. Прокофьев, например, в свое время писал: «Проблема восемнадцатого века <...> запутанна. Все попытки найти ее однозначное решение и сконструировать единую «модель» искусства этого столетия – на основе ли классицизма, на основе ли сентиментализма и «штюрмерства» – неизменно оказывались при ближайшем рассмотрении совершенно неудовлетворительными. Каждое из вышеперечисленных и вполне специфических для XVIII в. явлений определяет лишь часть картины»<sup>261</sup>.

Теоретическим идеалом, к которому стремился Фриче, было создание такой эстетической системы, которая, включая в себя экономическое обоснование искусства, умела бы оценивать его как элемент целостного социального процесса – с сильнейшим продвижением в нем и в искусстве собственно экзистенциальных, общежизненных моментов. «Мы держимся того убеждения, – заявлял он, – что литературные произведения и течения теснейшим образом связаны с социально-экономической жизнью народов <...> история литературная и история социальная являются лишь двумя сторонами одного и того же процесса, а именно: борьбы со стихийными силами природы человеческого общества, разделенного на классы, – и потому первая становится понятной только при ее изучении в тесной связи со второй»<sup>262</sup>.

Сформулированная в самой общей форме, мысль Фриче, несомненно, найдет сейчас поддержку не только у литературоведов, но и историков культуры, ибо, как они полагают, способ ее изучения состоит не только в анализе отдельных категорий, но «и в раскрытии их смысла как элементов единой социально-культурной системы»<sup>263</sup>. Однако при более внимательном и, мы бы сказали, педан-

тичном рассмотрении суждений Фриче можно было бы отметить, что исследователь эксплуатирует такое понятие, как «форма хозяйствования». Например, он часто говорит об эпохах «торгового капитализма» и находит таковые в самых различных периодах человеческой истории. Оправдательным аргументом в пользу Фриче здесь может служить лишь то, что как литературоведы 20-х годов, так и историки, в числе которых был и М.Н. Покровский, отдали безоговорочную дань этой популярной в то время теории<sup>264</sup>.

Заметим также, что далеко не все положения литературной концепции Фриче могут быть подвергнуты сомнению из-за «экономических» промахов. Они, эти положения, достаточно серьезны и глубоки, чтобы быть изученными и обдуманными.

В эстетической системе Фриче много новых, дотоле невиданных элементов. Их вызывает общежизненный пафос его теории. Если, по убеждению ученого, поэтики прошлого, устанавливавшие нормативные правила художественного творчества, вполне догматичны, а теория искусства, возникшая в XIX-м столетии, имела своим назначением «вскрыть исторический генезис поэтических форм», то социологическое литературоведение «ставит своей целью обнаружить ту закономерность, которая существует в жизни этих форм»<sup>265</sup>. Обусловливающей причиной их существования всегда выступает экономический базис общества; функционирующая экономика охватывается общим термином *жизненного стиля*, который порождает структурно изоморфные ему стили в идеологии, науке, искусстве и литературе. Весь этот ансамбль составляет так называемый *стиль эпохи*. Мы здесь не будем анализировать эту категорию, обратив внимание на другие аспекты, тесно связанные с методологией Фриче.

Апелляция ученого к содержательным и широким категориям, таким, как *народы и формации* (или «формы хозяйствования»), а также к общежизненным реалиям исторического процесса, не были зряшными. Они подвинули его на размышления, пусть и в манере старомодной «психологии народов», о связи художественного творчества с общежизненными настроениями той или иной эпохи. Он помнил В. Вундта, который писал, что произведения искусства

«можно понять, только изучая те общие духовные состояния общества, которые их породили»<sup>266</sup>. Так мы встречаемся с понятием, получившим в социально-генетическом литературоведении наименование *психоидеологии*. Что это такое?

Было бы крупной ошибкой, если бы мы отмахнулись от анализа и отождествили бы этот термин у Фриче с его истолкованием Шулятиковым, который вкладывал в него не столько социальное, сколько вполне темное, хтоническое содержание тщательно и искусно маскируемых классовых притязаний и «материальных интересов». В учении Фриче термин «психоидеология» многосоставен. В первом приближении его можно понимать как некое *чувство жизни*. Оно выражается в определенных доминантах, составляющих не всегда осознаваемую людьми атмосферу общественной жизни – как исторически локальных, так и больших периодов в развитии человечества.

Всякая эпохальная психоидеология питается не только собственно классовыми мотивами в поведении человека, но и – излюбленная мысль Фриче! – «культурными влияниями»<sup>267</sup>, или, пользуясь выражением Ап. Григорьева, «веяниями», которые пронизывают поры жизни<sup>268</sup>. В качестве культурных ферментов могут выступать самые разные, но всегда жизненно актуальные психологические факторы. В немецкой культуре XIX столетия, например, такими факторами, по мнению Фриче, были то романтические увлечения с их культом красоты, то буржуазное движение с проповедью свободы, то, наконец, пора *«последнего сословия с его скромной религией труда»*<sup>269</sup>.

Все эти и подобные факторы, отмеченные исследователем, реальны и действенны.

Во многих случаях они помогают Фриче воссоздать атмосферу, в которой развивается искусство. Многочисленные страницы его трудов, написанные рукой талантливого литературоведа, не лишены точных характеристик и завораживающего блеска. Так, говоря об эпохе Возрождения, он верно и смело анализирует психологический контекст времени, подчеркивает разнообразие культурных течений: здесь и философия чувственной страсти, вступающая в по-

лемику со средневековым аскетизмом, и рыцарская галантность в единстве с опьянением красотой античных форм, что, в свою очередь, соединяется с дантовским идеализмом, образуя тем самым оригинальный художественный синтез как итог многовековой культурной жизни<sup>270</sup>. И, тем не менее, исследователь поддается необоримому желанию унифицировать эту духовно богатую и красочную картину. Поэтому творчество художников «запирается» им в ту или иную ограничительную форму социального представительства. Об одном из великих поэтов Ренессанса он, например, пишет: «В поэзии его звучных стихов вспыхнула в последний раз ослепительно яркая искра цветущего, сияющего Возрождения, чтобы затем вместе с его больной душой угаснуть навсегда в гнетущей, безрадостной ночи. Этот мальчик был Торквато Тассо, последняя и величайшая жертва «салонной жизни» Ренессанса»<sup>271</sup>.

Такие унификации у Фриче – не редкость. И он порою доводит их до предельной социологической ясности. По убеждению Фриче, Л.Н. Толстой, например, – «представитель и продукт <...> дворянства» или «вернее, – определенной группы этого класса, родовой феодальной знати» с ее исторически кризисной и противоречивой «аристократической психикой и на ней построенной аристократической культурой»<sup>272</sup>. Но сколь бы ни были сильны пристрастия ученого к такого рода унификациям, он никогда не сводил содержание творчества к экономическим интересам. Культурологическая направленность его анализа всегда ощущается вполне определенно. Пожалуй, можно сказать, что многообразие культурных ингредиентов в психоидеологии позволяло сохранять ему общезначимое ее содержание. А это всякий раз ослабляло удельный вес социологизма и тем самым обеспечивало известную научную ценность исследовательских произведений ученого.

Теперь нам предстоит выяснить, как трактуется Фриче собственно идеологическое содержание разбираемого здесь термина. Всякий исследователь, берущийся за изучение этого элемента, сталкивается с необычным его истолкованием социально-генетическим литературоведением. Идеология, в понимании Фриче, это – не система идей, но – «дух времени», некое умо-настроение, а

также характерные для каждой эпохи принципы социального поведения, проявляющегося во всех жизненных сферах – в быту, в обществе, науке и искусстве. В такой «идеологии» очень велика роль не абстрактно-логического, смысловым образом понимаемого, но исключительно чувственного, эмоционально ощущаемого содержания. Так, идеология, которая, по убеждению Фриче, была создана буржуазией в конце XIX-го века во Франции, «покоилась на двух принципах – на наслаждении и красоте; гедонизм и эстетизм должны были заменить старые моральные и гражданские ценности прошлого, когда буржуазия еще только продвигалась к власти. Аморальный эстетизм – так <...> можно сформулировать то новое мировоззрение, которое творила интеллигенция победившей буржуазии для этого класса»<sup>273</sup>

Идеологическое содержание европейского реализма XX века исследователь видит в следующих моментах: 1) в растущем чувстве точности и достоверности, 2) в динамическом жизнеощущении и 3) в новой эстетической атмосфере с ее принципом целесообразности, простоты и экономии<sup>274</sup>.

Всякая идеология произведения искусства превращена Фриче в ее чувственный, асемантический аналог, в известное жизнеощущение, освобожденное от всех возможных содержательно-смысловых элементов.

Для уяснения специфики эстетической системы Фриче нужно знать, что же следует из предложенной им трактовки идеологии. Мы отметим два важных момента.

Во-первых, совершенно очевидно, что перед нами такая литературная теория, которая формулирует откровенно *сенсуальное* и открыто *безмысленное* понимание идеологии. Речь идет, следовательно, не столько о мировоззренческом ингредиенте, сколько о каких-то общежизненных интуициях, вполне реальных, но идейно слепых и бессильных. Эпохальный характер и набор таких интуиций различен, но всегда разнообразен, так что жизнь класса, выдвигающего психоидеологические каноны и стереотипы, эмоционально довольно многоцветна.

Во-вторых, упор исследователя на чисто эмоциональное

содержание идеологии делает любое мировоззрение широко доступным, общепонятным и не требующим сколько-нибудь специальных философских, этических, литературоведческих и иных разъяснений. Всякое такое мировоззрение неотделимо от исходно-жизненных представлений, всем известных и всегда активно переживаемых. Поэтому в статьях и книгах Фриче мы постоянно встречаемся с тем, что можно было бы назвать обмирщением науки. Исследователь стремится не просто к популярному *изложению* своей мысли, но к тому, чтобы она ни в коем случае не воспаряла бы к абстрактным высям, была бы максимально приближенной к уровню аналитически не рефлексирующего сознания. Какие бы проблемы не обсуждались, они приобретают у него всем доступное содержание. Вот, например, образец «историзма», переработанного в духе, так сказать, непритязательного литературоведения. «Человек, живущий в условиях натурального хозяйства, – указывал Фриче, – чувствовал и мыслил, а, следовательно, и творил иначе, чем человек, поставленный в обстановку бойкого торгового города <...> а последний иначе, чем человек эпохи крупной промышленности»<sup>275</sup>.

Подобные суждения не нуждаются в научной почве, их питательной основой являются так называемый здравый смысл и житейская мудрость. Пользуясь ими, Фриче, надо признать, порою заходит весьма далеко, не утруждая себя поисками действительно научных объяснений художественного творчества. Как мы уже видели выше, он порою бывает настолько простодушен, что ищет объяснения творчества то в светских дрызгах, то в пьянстве писателя, то, наконец, в бытовых конфликтах между мужчиной и женщиной. Совершенно очевидно, что в таких случаях мы имеем дело не с научным дискурсом, а с травестирированным текстом.

С самой доступной точки зрения рассуждает Фриче и о творчестве Л.Н. Толстого. Он полагает, что пафос его произведений заключается в создании картины экономического и духовного упадка родовитого дворянства, «застигнутого развитием капитализма»<sup>276</sup>. В произведениях художника ученым схватывается и анализируется только то, что подвластно всеобщему, философски не отягощенному восприятию. Все это – «продукт» того общежитейского мышле-



ния, с помощью которого исследователь пытался создать социологическую теорию искусства.

В ходе анализа мы видели, что в поисках причинной обусловленности искусства Фриче стремится связать разнородные явления общественно-экономических формаций – собственно экономику, психоидеологию и литературу – в единое целое. И тут нельзя не видеть желания ученого найти некий универсальный первопринцип, который бы пронизывал как самую жизнь, так и ее художественные порождения. Надо ли говорить о том, что такие попытки актуальны. Но нельзя не заметить и того, что Фриче ставит в один ряд и смешивает различные понятия, поскольку экономика, ее стиль механически переносится на стиль чувствования и словесно-художественного творчества. Структурно-качественные особенности каждого из указанных слоев исследователя не интересуют. Более того, его суждения о литературе как искусстве намеренно нефилологичны. Научную задачу Фриче видел в изучении творчества как отражения «общественных настроений, как *documents humains*»<sup>277</sup>. А вот уяснение «постепенной эволюции известных тем и образов, преемственно передававшихся от поколения к поколению <...> этот вопрос, касающийся чисто профессиональной стороны литературы и искусства <...> лежит вне нашего поля зрения»<sup>278</sup>, – писал он. Подумаем над этим высказыванием.

В литературе Фриче ищет общественные настроения и достоверные свидетельства человеческой жизни. Ничего другого его не привлекает. Структурная специфика творчества тоже не вызывает научного интереса. Другими словами, в литературе ученый находит исключительно жизненное содержание, данное, как он полагает, в формах все той же жизни. Конструирующая роль эстетической формы им не осознается, а это значит, что, рассуждая о литературе, можно получить представление и о жизни. Тут же открывается возможность и для обратной логики. Та *обратимость* понятий, о которой мы писали выше, отмечая структурную неразличимость действительности и искусства в трудах Григорьева, Лилиенфельда, Шу-

лятикова и других теоретиков, у Фриче дана вполне откровенно, что прямо указывает на элементы мифотворческого мышления исследователя. Так сильная зависимость от общежизненного восприятия искусства ведет Фриче к тому, что он оказывается побежденным своим *хотением* определенных решений, а не трезвым взвешиванием их научной истинности. Он, следовательно, создает не столько научную теорию, сколько *миф* об искусстве<sup>279</sup>.

Попытки обнаружить единство в организации разнородных явлений нельзя объяснить какой-то теоретической ограниченностью исследователя, ибо они, эти попытки, указывают на его интенсивную заинтересованность в *эстетическом принципе соответствия*. Этот принцип делает его построения *красивыми* и, как ему кажется, убедительными. Он же служит и своеобразным психологическим тормозом для сознания Фриче, не позволяя заглянуть в более глубокие основания явлений и создавая некие табуированные участки, куда не допускается, если так можно выразиться, излишний профессионализм эстетика и литературоведа.

Научные результаты такого способа мышления можно, конечно, отвергать или оставлять в сфере неустанной перманентной критики, но нельзя не задумываться над тем, что *типологически* эстетизм Фриче перекликается с одним из явлений, составляющих неотъемлемый элемент мирового искусства. Мы говорим о фольклорной и индивидуально-артистической форме *утопии*. Именно в этом жанре художественной литературы, который можно считать в известной мере и мифологической конструкцией, сильны общежизненные, существоваательно важные мотивы, данные в эстетизированном ключе. Утопические сказания и романы всегда строятся на принципе эстетической трансцендентности. Здесь отдается предпочтение не столько рационалистическим, сколько эстетическим мотивировкам<sup>280</sup>. В нашем случае такие мотивировки осуществляются в *научной* системе, являясь тем ее признаком, который будет подвергаться углубленному развитию и в других звеньях литературной теории Фриче. Поэтому на данном этапе анализа вся его система может быть названа не только *общежизненной и мифотворческой*, то и *утопической* теорией литературы.

### 3. Проблема содержания и формы в литературе

«Мы находимся в настоящее время в периоде коренной перестройки истории литературы»<sup>281</sup>, – писал Фриче в 1927 году. Его же собственная творческая деятельность была связана, в первую очередь, с преобразованиями в области теории литературы и прежде

всего с разработкой новых представлений о содержании и форме.

Классическая теория художественного содержания начинается с выяснения *миметической* специфики искусства, своеобразия его воспроизводящих принципов<sup>282</sup>. Эти принципы могут быть различными<sup>283</sup>. Платон, например, настаивал на алогичности творческого акта, полагая, что «искусство подражает лишь миру чувственных вещей»<sup>284</sup>. Такое воспроизведение действительности максимально жизнеподобно и, главное, семантически однозначно, тогда как в «Поэтике» Аристотеля заявлены совсем другие, *вероятностные* принципы изображения вещей и предметов. Аристотеля, указывает А.Ф. Лосев, «интересует в изображаемом то, что воспринимается не само по себе, но как источник других возможных предметов и представлений, или, как мы бы сказали, предмет художественного изображения всегда *символичен*, всегда указывает на что-то другое и зовет к другому»<sup>285</sup>. Первопричиной этой символичности является *смысловое* содержание художественного произведения. В этой эстетике, которую мы назвали бы вероятно-миметической, оно выступает в качестве *телеологически-организующего* начала, создавая систему отношений между структурными элементами искусства. Поэтому Гегель писал, что «телеологическое отношение как непосредственное есть ближайшим образом *внешняя* целесообразность»<sup>286</sup>. А его знаменитые слова о том, что «содержание не бесформенно, а форма в одно и то же время содержится в *самом содержании*, представляет собой нечто *внешнее* ему»<sup>287</sup>, – провозглашают не только диалектику связи между двумя ингредиентами, но и развивают суждения Аристотеля об *интеллектуальной* природе художественного содержания.

Мы сознательно делаем это замечание, ибо тот, кто думает, что содержание в искусстве можно понимать только *идейно*, то есть *смысловым* образом, глубоко ошибается. На самом же деле наука об искусстве и литературоведение 20-х годов весьма далеко уходят как от «Поэтики» Аристотеля, так и от «Эстетики» Гегеля. Да и сейчас мы имеем примеры бесконечно разнообразных толкований художественного содержания. Так, если я говорю, что в образе, например, в скульптуре, нет ничего, кроме его телесности, то в этом

случае содержание образа понимается мною сугубо *материально*. Когда же я утверждаю, что указанная материальность наделена способностью к рефлексии и всякого рода переживаниям и что, кроме этого, ничего существенного в образе я не замечаю, то совершенно ясно, что эйдологическое содержание я понимаю чисто *психологически*. Теоретическим следствием в первом случае является то, что, понимая образ материально, я отождествляю его с *вещью*, а искусство в целом делаю *фактологичным*. Во втором случае предметно явленный образ, наделенный психологией, становится живым, указывая тем самым на мою склонность понимать его *мифологически*. В том и другом случаях я не вижу различий между действительностью и формами ее художественного отражения. И только тогда, когда я сознаю, что образ вещи, созданный художником, не самоцель, но средство указания на что-то иное, – только в этом случае я приближаюсь к *смысловому*, а именно *символическому* истолкованию содержания. А это значит, что я демонстрирую свою способность отличать действительную вещь от ее художественного изображения.

Несмотря на очевидность высказанных здесь положений, многие читатели, воспитанные современной средней школой и литературной критикой, очень редко проводят границу между жизненным и художественным содержанием. Они, например, обучены навыкам *тематического* анализа произведений, но восприятие *темы* не идет у них дальше житейских представлений о ее материале. Знают они также и о *характерологическом* подходе к искусству, но о персонажах художественных произведений рассуждают как о реальных лицах, а не созданных воображением писателя образах. Все это – плод того «эстетического натурализма», на который в свое время указывал М.Б. Храпченко<sup>288</sup>.

В эстетической теории Фриче, возвращенной глубоко и тонко развитым житейским (экзистенциальным) мышлением, такие идентификации искусства и действительности возведены в методологический закон. И это вовсе не значит, что исследователь глух к эстетической стороне дела. Напротив, он переживает ее довольно остро, может быть, как раз потому, что не отделяет жизненное содер-

жание от эстетического. Исследователь ведет себя так, как тот художник, о котором М.М. Бахтин писал, что его активность заключается не в специальной деятельности автора, «а в единственной жизни, недифференцированной и не освобожденной от неэстетических моментов»<sup>289</sup>. Искусство, в его сознании, еще неохотно распадается на содержание и форму, оно все – содержание, поэтому и не стремится к структурной выделенности, а пребывает в формах жизненной деятельности, «синкретически таящей в себе как бы зародыш творческого пластического образа»<sup>290</sup>. По этой причине содержательные элементы в определении искусства у Фриче имеют наибольшее значение. «Искусство, – говорится в одной из его работ, – это художественно оформленное содержание»<sup>291</sup>. С другой стороны, форма неотрывна от содержания, поэтому определение искусства может быть дано посредством выдвижения в нем формальных показателей. Художник, по убеждению Фриче, «строит свой мир не из идей, а из образов. Художественное творчество есть творчество образов»<sup>292</sup>.

Что же здесь важно с точки зрения специфики анализируемой теории?

Прежде всего бросается в глаза прямое указание исследователя на содержательность искусства. Принципиально заявлено также понимание формы как образности. Не менее ясно дано понять и то, что форма воспринимается Фриче в ее *содержательной безмысленности*, ибо искусство есть созидание образов, а не идей. Взгляды Фриче не выходят за рамки их чисто жизненного содержания. Такое мировоззрение смотрит на искусство глазами жизни и потому узнает в нем только искони привычное и ясное в своей определенности. В самом деле, я вижу перед собой какую-то вещь, например, стол. Мое восприятие этой вещи вполне безмысленно и бездейно, если не считать моего понимания, что стол есть стол, а не что-то другое. Никакой иной семантики стол здесь не имеет, тогда как вероятно-миметическая эстетика учит, что в художественном произведении всякая вещь заряжена, кроме прямого своего значения, еще и многими другими, она пульсирует многосмысленным содержанием.

Каноны общежизненного мышления соблюдаются Фриче и в классификации образности. Ученый исходит при этом не из структурных, но исключительно жизненных признаков художественных образов, которые, по его словам, «могут быть разного содержания: или не-психологического – образы природы, образы вещей; или же психологического – образы человека, образы характеров»<sup>293</sup>.

Итак, теория художественного содержания формулируется Фриче на основе учения о безмысленной форме. И все же: что такое содержание?

Кроме социально- и культурно-психологического компонентов, в состав содержания Фриче включает тематику, тот жизненный материал, на котором строится произведение<sup>294</sup>. Историко-литературные труды ученого дают основания относить сюда и сюжет, и образы<sup>295</sup>. Причислив к разряду психоидеологических указанные компоненты, Фриче не ощущает степени их структурности. А эта степень, очевидно, различна: ясно, например, что сюжет и образы – это «конструкции», а вот тематический материал в произведении, равно как и психология, представлены не сами по себе, но будучи включенными в образные и сюжетные структуры. Не различаются Фриче и *родовые* формы литературы – эпос, лирика, драма. Содержание произведений пересказывается и анализируется им без учета этой их специфики. Правда, он говорит о «технологических (жанровых, языковых и т.п.)» компонентах<sup>296</sup>, которые, судя по всему, относит к форме произведений. И все-таки у него много небрежности в обращении с категориями и, как следствие этого, теоретической путаницы. И.И. Анисимов резонно укорял своего учителя в том, что тот «имеет обыкновение помещать слова «форма» и «содержание» в кавычки, как бы подчеркивая <...> несущественность этих определений». У Фриче «эта проблема, – по словам литературоведа, – не получает удовлетворительного разрешения»<sup>297</sup>.

И.И. Анисимов, бесспорно, прав, однако он не замечает своеобразие логики Фриче. Да и в наше время, с позиций классической эстетики, невозможно понять, почему ученый путает форму с содержанием и не интересуется динамикой перехода одной в другое. Конечно, мы можем указать на методологическую наивность

Фриче. С точки зрения критического анализа, это будет справедливо. Но если мы хотим понять внутреннюю логику Фриче, то, по необходимости, должны сказать, что общежизненное мышление исследователя вовсе не нуждается в разделении искусства на содержание и форму. Ведь в жизненной практике мы воспринимаем предметный мир, ничуть не заботясь о его содержательном и формальном расчленении. Напротив, мы видим его цельным и потому определенным. Работая за письменным столом, я не терзаюсь вопросом, где его содержание, а где оформление этого содержания. С такой точки зрения понятно, почему ученого не занимала проблема процессуальности и взаимоперехода содержания и формы. Для него было достаточно их единства, точнее, тождества, придававшего художественному произведению предметную явственность и достоверную убедительность.

Сильное давление на сознание исследователя жизненной предметности делало его построения в высшей степени конкретными. Ошеломляла их, как тогда казалось, очевидная истинность. Однако сейчас мы не можем не замечать перегруженности всей этой системы излишне чувственным восприятием искусства, что вступает в противоречие с классическим его пониманием. Гегель как-то заметил, что, «хотя художественное произведение и не может обойтись без чувственного материала, он должен выступать лишь как оболочка и *видимость* чувственного»<sup>298</sup>.

Общепринятая научная логика отвергается Фриче и тогда, когда он задается вопросом, как же образуется только что указанное единство содержания и формы. Выше мы писали, что в вероятностно-миметической эстетике телеологическим принципом как отдельного образа, так и произведения в целом, выступает их идейно-смысловое содержание, без которого искусство непредставимо. Всякие попытки толковать содержание безмысленно у Гегеля не встречали ни малейшего сочувствия. «Если под содержанием понимать лишь то, что можно ощупать руками, вообще чувственно воспринимаемое, – писал он, – то мы охотно согласимся, что как философия вообще, так и в особенности логика не имеют никакого содержания, т.е. не имеют такого чувственно воспринимаемого содержания»<sup>299</sup>. И далее: «Когда гово-



рят о бессодержательной книге, то под этим, как известно, понимают не только книгу с пустыми страницами, а и книгу, содержание которой таково, что оно почти равняется отсутствию всякого содержания <...> При более строгом рассмотрении оказывается в последнем счете, что то, что образованное сознание называет содержанием, есть не что иное, как богатство мысли»<sup>300</sup>.

Сознание Фриче ведет себя в данном случае как намеренно необразованное. Мало того, что ученый толкует содержание бессмысленно, но в его трудах оно объявлено еще и телеологически-организующим принципом всякой художественной структуры. Именно «классовая психология, – по его мнению, – является тем началом, которое с неотвратимой неизбежностью организует все компоненты литературных произведений – тематику, образы, жанр, композицию, словесную оболочку и т.д. в одно органическое целое»<sup>301</sup>.

Мы помним, что в учении Фриче класс живет не одним только экономическим интересом, его эмоциональная клавиатура довольно широка и представлена многими интуициями. Так что когда исследователь пишет о классовой психологии, нужно понимать, что речь идет о социально-психологической доминанте такого сложного и объемного понятия, как чувство жизни. То, что мы назвали бы художественным мировоззрением, в теории Фриче выступает в своем сенсуальном варианте.

Как расценить эти воззрения на художественное содержание? Следует ли их отместить как теоретический вздор? Или в них возможно находить что-то полезное?

Как и другие положения эстетической системы Фриче, его теория художественного содержания не может быть признана всецело ложной. В самом деле, ведь каждый человек обладает мировоззрением, которое складывается у него подчас стихийно и теоретически никак не оформлено. В повседневности наша философия, выработанная существовательным опытом, скорее напоминает чувство жизни, нежели рационалистически осознаваемую доктрину. И вот это чувство жизни помогает нам ощутить единство с окружающим миром, уловить его первичную, бытовую, данную в житейской прозе, и общественную, социальную разумность – как общедоступ-

ное и всеми понимаемое «что к чему». У Фриче это чувство порою расцвечено культурно-эмоциональными нюансами, а порою дано в открытой и – хотя и нечасто! – диссонирующей форме классовых притязаний. Несомненно, тут много психологической гипертрофии, но разве содержание всех возможных здесь интуиций не входит в сенсуальную зону искусства? И разве не усматриваем мы высшую естественность художественных произведений как раз в том, что они отражают многообразные спектры человеческого самочувствия?.. Указания на такого рода специфику художественного творчества, бесспорно, таятся в теории *безмысленного* содержания, построенной на фундаменте *акцентированной чувственности* искусства и потому направленной *против вероятностно-миметической* эстетики.

#### 4. Происхождение, сущность и функции искусства

Теоретическим следствием безмысленного понимания содержательности искусства было не только ограничение его воспроизводящих возможностей психологической и чувственно-предметной сферой, но и то, что исследователь, как мы отмечали, приходил к утверждению обратимости, которая устанавливалась у него в отношениях между искусством и жизнью. Стало возможным беспрепятственно рассуждать об искусстве, пользуясь только логикой жизни, а не эстетики как науки об искусстве. Вы богаты своим существовательным опытом, и эта ваша мудрость гарантирует истинность высказываемых вами эстетических суждений. Такая теория искусства далека от вероятностно-миметической. «Поэтика» Аристотеля и «Эстетика» Гегеля усиленно говорят не только о единстве природы и искусства, но и целеустремленно развивают мысль об отделенности последнего от его бытийственной основы. А это значит, что в этих трудах защищается *иррелевантность* творчества и тем самым подчеркивается невозможность его сведения ни к чему иному, кроме как к самому же искусству.

Эстетическая теория Фриче, несмотря на очевидное присутствие в ней логики обратимости, тем не менее, ею не исчерпыва-

ется. Как бы явственно ни были проявлены элементы чувственной предметности в его построениях, им свойственна известная широта теоретических горизонтов. Так, Фриче остерегается крайностей «органического» восприятия искусства. Ученому, много размышлявшему над психологическими аспектами художественного творчества, не могло прийти в голову отождествлять искусство со средствами грубой орудийности, как это делал Лилиенфельд, да и многие современники Фриче. Беззастенчиво утилитарный подход отвергался теоретиком. Конечно, он пользуется ресурсами все той же общежитенной философии и ее популярным языком, но нельзя не обратить внимания на вполне достойное «обращение» Фриче с искусством. «Никакой непосредственной пользы, – пишет он, – искусство не приносит. Художественное произведение – не материальная ценность. Стихотворение или роман – не хлеб, который можно есть, картина или статуя – не мануфактура, в которую можно одеться, музыкальная симфония – не орудие труда, которым можно пользоваться»<sup>302</sup>.

То, что искусство образно, мы знаем, как и известно то, что образность у Фриче дана с подчеркиванием в ней чувственного (предметно-телесного) элемента. Ранее мы указывали и на острое переживание ученым эстетизма, носителем которого в данном случае выступают образы. Поэтому всякое «произведение искусства, – по его словам, – служит украшением»<sup>303</sup>, то есть выполняет эстетическую функцию. С другой стороны, искусство составляет предмет развлечений. То и другое его качества в совокупности «повышают жизнедеятельность человеческого организма», в чем «и заключается общественно-полезное значение искусства»<sup>304</sup>.

Из приведенных высказываний Фриче ясно, что речь идет о *суггестивных* свойствах художественной образности, которые обеспечены не только тем, что образность заряжена психологическим содержанием, но и тем, что она обладает чувственной *фигурностью*, возбуждающей эстетическую реакцию. Характер же фигурности обусловлен так называемым чувством формы, этой «квинтэссенцией искусства»<sup>305</sup>.

Генетический процесс формирования названного чувства

поставлен Фриче в каузальную зависимость от своеобразия трудовой деятельности человека. По мере совершенствования технических навыков обогащалось и чувство формы, постепенно обретая самостоятельную ценность – в том смысле, что изготовленные человеком украшения уже перестали играть сугубо утилитарную роль. Они стали предметом эстетического наслаждения и бескорыстного любования, не теряя при этом следов своего происхождения. Зазубрины и линии на украшениях, например, охотника эпохи палеолита «возникли в процессе ритмически <...> повторяющихся манипуляций, которые охотник производил во время обработки камня»<sup>306</sup>.

Искусство возникает тогда, когда у человека, занятого трудовой деятельностью, образуется некий избыток психической энергии, которая используется для создания художественных произведений. Теперь *ритм* необходим не только для *работы*, но и для *игрового* ее восприятия. Поэтому Фриче указывает, что «искусство было в своем первоначале не чем иным, как практически бесцельным повторением работы, работой, превращенной в игру»<sup>307</sup>. С опорой на хорошо изученный материал исследователь приходит к выводу, что мировая культура убедительно иллюстрирует процесс того, как «работа переходит в игру и в искусство»<sup>308</sup>.

Суждения Фриче до сих пор не утратили своей значимости для историков, занимающихся изучением древних форм искусства. Так же, как и Фриче, они убеждены в «наличии тесных связей между утилитарной и игровой деятельностью»<sup>309</sup>.

Примечательно, что современный исследователь, давший блестящий анализ специфики одного из образов классической литературы<sup>310</sup>, выражает творческую неудовлетворенность тем, что наука об искусстве недостаточно смело разрабатывает проблему соотношений *игрового* и *эстетического*. Он указывает, что «боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и их <...> убеждение в том, что всякое сопоставление игры и искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики)»<sup>311</sup>.

Из сказанного ясно, что суждения Фриче об искусстве как игре не утратили творческого содержания. Однако игровая теория входит в общежизненное учение Фриче об искусстве и несет на себе впечатляющий отпечаток его доктрины. В чем и как это проявляется?

В мировой эстетике, искусствознании и литературоведении игровая теория искусства имеет давнюю традицию, представленную такими именами, как Кант, Шиллер, Вундт, Спенсер и др. В их трудах сосредоточено внимание на выяснении родственности игры и искусства. Очень важно, что ими понята (это прекрасно осуществлено, в частности, Шиллером) специфика эстетической содержательности игры, а именно ее *вероятность*: искусство-игра есть не сама жизнь, но ее *образ*, который по необходимости имеет, следовательно, двойственную природу: он существует как бы между «да» и «нет», между действительным и вымышленным. Он мерцает глубоко жизненным и вместе с тем идеальным, невиданным и небывалым содержанием, которое с точки зрения плоской трезвости отдалено от всего реального.

Большим продвижением в понимании игрового элемента в искусстве являются соображения М.М. Бахтина. Исследователь впервые показал тонкие и текучие взаимопереходы игры и искусства, разъяснив такие ситуации, когда первая обретает эстетическое содержание, а когда утрачивает его. Художник всегда находится в позиции «наблюдателя со стороны», тогда как играющий погружен внутрь игры, отождествляется с ее «героем» и ему нет дела до эстетической ее содержательности. Здесь «мы имеем только *игру* в жизнь», но «не суть моменты *художественного* события»<sup>312</sup>. Когда же актер, беря на себя функции автора и режиссера, озабочен тем, чтобы его игра произвела на зрителя как можно больший эффект, его жестикация, положение тела и прочее *оформление роли* обрекают эстетическую содержательность. Но стоит ему потерять позицию «со стороны», идентифицировать свое «я» с личностью «героя», забыв обо всем другом, игра сразу же превращается из театрального, художественного действия – в жизненное. Эстетический эффект, таким образом, достигается за счет *структурного* совер-

шенствования содержания. «Эта идея, – по словам Бахтина, – является основной движущей идеей культурного творчества», которое преобразует жизненный материал, а «формальное обогащение невозможно при слиянии с обрабатываемым объектом»<sup>313</sup>.

Общежизненная теория Фриче, конечно, не видит границ между игрой в жизнь и игрой эстетической. В его учении они слиты в синкретической нераздельности. Возможным это делается прежде всего потому, что искусство у него *структурно* ничем не отличается от жизни. Тогда почему же Фриче говорит об эстетизме игры? Потому что она явлена в оформляющей ее образности, которая его доктриной эстетизирована. Но тут необходимо уяснить, что такого рода красота не обладает иррелевантностью по отношению к действительности, поскольку возникла она «не из стремления только к украшению <...> а из более прозаической потребности облегчить себе борьбу за существование, из той же потребности, которая побудила доисторического человека усовершенствовать и самые орудия этой борьбы за материальное свое существование»<sup>314</sup>. Искусство не нуждается у Фриче в том *даре формы*, который привносит художник и который переводит его в другой, нежели жизненный материал, ценностный ряд. А это создает возможность нейтрализовать творческую активность писателя – то ли путем отождествления его позиции с психоидеологией класса, то ли путем идентификации с одним из *играющих в жизнь* персонажей произведения. В дальнейшем такие идентификации мы подвергнем специальному анализу.

Прослеживая генезис искусства, Фриче верно указал, что на различных стадиях своего исторического существования художественное творчество выполняет «различные функции»<sup>315</sup>, что связано не только с эволюцией форм хозяйственной деятельности, но и с теми отношениями, которые создаются между искусством и другими психоидеологическими формами. Так, например, ученый писал об органическом единстве первобытного искусства и магии<sup>316</sup>. Если учесть, что эти суждения базировались на теории трудового происхождения искусства, то станет очевидным их содержательность в контексте современных взглядов на проблему. Сейчас многие исследователи убеждены в наличии «генетической связи магии с че-

ловеческой практикой»<sup>317</sup>.

Не лишен научного интереса и сам подход Фриче к вопросу об эволюции форм художественной деятельности в их отношении к *вере*. В науке этот вопрос осознается как весьма острый<sup>318</sup>.

Фриче смотрит на дело исторически. Он говорит, что с образованием классового общества «искусство продолжало играть ту же практическую социально-утилитарную роль, превратившись, однако, из художественно-магического действия в религиозно-культурный акт. Искусство-магия сменилась искусством-религией»<sup>319</sup>. А с вступлением человечества в капиталистическую эру наблюдается ослабление религии, что привело опять-таки к изменению социального назначения художественного творчества. «Искусство-магия и искусство-религия становятся морально-гражданской педагогикой»<sup>320</sup>. В этом своем качестве оно вступает в отношения с идеологическими формами социально организованного общества – его философией и моралью, выполняя функции закрепления положения господствующего класса.

Итак, разрабатывая основы своей эстетической системы, Фриче выдвинул *трудовую* теорию происхождения искусства с подчеркиванием его *игровой* специфики, которую он трактовал не артистически, то чисто жизненно, указывая тем самым на свое нежелание видеть границы между действительностью и искусством, что дало нам право назвать его построения *онтологической* теорией литературы. Искусство находит свое воплощение, по мысли Фриче, в образной форме, всегда насыщенной ферментами, эстетически воздействующими на читателя и зрителя – потребителей искусства. Ученый неустанно подчеркивал гипнотическую энергию художественных произведений, поэтому его теорию следует определить как *суггестивно-эйдологическую*. Эта система признает за каждым общественным классом право на создание эстетических ценностей, но в конечном итоге она говорит только об искусстве господствующих групп, обнаруживая тем самым *доминантно-классовую* устремленность своего научного метода.

## ГЛАВА 5

### ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И ПРОБЛЕМЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

#### *1. Необходимые замечания*

Общие представления об искусстве, проанализированные выше, ведут Фриче к построению теоретической и исторической поэтики, неразрывно связанной с социологией, которая отнюдь не является в его системе фундаментом, поддерживающим все это метафизическое здание, ибо она сама, в первую очередь, опирается на теорию стиля, трактуемого в качестве универсальной категории, охватывающей как сферы жизни, так и искусства. Социологическое литературоведение упорно занимается ее разработкой. «Если приглядеться к тому, что в последние годы делается в области литературоведения, – отмечал исследователь в 1929 году, – то нетрудно видеть, что с большой настойчивостью, с значительным единодушием выдвигалась и еще продолжает выдвигаться на первый план исследовательской работы как коренная и центральная одна проблема – проблема стиля»<sup>321</sup>.

То, что социология сопрягается у Фриче со стилем, говорит о желании ученого быть конкретным в своих теоретических суждениях, то есть высказывания о литературе не отрывать от самой литературы. С точки зрения Фриче, литературное развитие представлялось историей стилей, своеобразие которых поверялось социологией. «Конечной целью исторической поэтики, истории литературы и социологии поэзии, по его словам, одинаково усматривается одна и та же, по существу, задача: построение истории и социологии литературных (поэтических) стилей»<sup>322</sup>.

В границах искусствоведения стиль также является «одной из кардинальных проблем», а главным выступает «вопрос о сущности и эволюции стилей»<sup>323</sup>, изучаемых «в их социальной обусловленности и социологической повторяемости»<sup>324</sup>.

Такая направленность мысли исследователя должна приветствоваться современной наукой, работающей над изучением



исторического становления стилей и хорошо осознающей важность этой категории: ведь стиль – плоть искусства и его наглядная форма.

Социально-генетическая поэтика выказывает сильную тенденцию к *монолитно-цельному* пониманию стиля, что, однако, не означает абсолютного отсутствия у нее стремления изучать стиль с точки зрения его *составности*. Несмотря на то, что границы произведения, как и его морфологию, эта теория ощущает весьма слабо, все же зачатками структурного подхода к стилю она располагает, хотя, понятно, и не подозревает о существовании его методологических элементов. В пределах «новоорганического» типа мышления теоретические прозрения на этот счет имеются у академика П.Н. Сакулина.<sup>325</sup>

## 2. Определение стиля

Фриче не питал симпатий к узкой специализации, и его познания, как отмечалось, были поистине неисчерпаемыми. Поэтому проблема стиля ставилась им с размахом, дотоле невиданным в социально-генетическом литературоведении. Этот, мы бы сказали, монументализм в постановке проблемы напоминал научную смелость Д.Н. Овсяннико-Куликовского и других филологов, чьи творческие замыслы были реализованы с необычайной широтой. Приступая к делу, Фриче, по словам исследователя, стремился создать «некое грандиозное сооружение, охватывающее все стороны и все явления литературного процесса»<sup>326</sup>. Конечно, в этой масштабности была и некоторая уязвимость теоретической системы Фриче. Так, например, очевидно его нежелание заниматься изучением стиля на уровне произведения, утруждать себя скрупулезной разработкой морфологических и структурных его особенностей. Он, далее, не хочет изучать и даже просто теоретически различать, хотя бы в первом и принципиальном приближении, стиль пластический, то есть материальный, и стиль словесно-художественный. Во всех этих вопросах его теоретическое сознание оказывается подавленным методологическим натиском общежизненного восприятия искусства.

Разбор ведущей категории поэтики Фриче начинается с указания на то, что «ни в чем не сказывается так наглядно социальное значение искусства, как в том, проникающем все виды искусства данной эпохи, единстве основного тона, в том, что мы называем стилем»<sup>327</sup>.

Как видим, исследователь опирается на большую величину – стиль эпохи, а не произведения, индивидуального творчества и т.п. И тем не менее, при интегративном подходе Фриче не забывает отметить главное в стиле – его *тон*. Обратим на это внимание: в современной науке *тон* рассматривается в качестве исходного и важного признака стиля<sup>328</sup>. Правда, Фриче оказывается перед необходимостью ответа на вопрос: что такое *тон* в экономике, в науке и чем он отличается от *тона* художественных творений. Однако теоретик не чувствовал остроты этой проблемы. Слабо дифференцируя содержание и форму в искусстве, он не считал нужным разрабатывать их специфику и в этой своей убежденности ставил эстетические объекты в один ряд с иными, далекими от искусства явлениями.

Развивая суждения о стиле, исследователь пишет: «Под этим словом подразумевается обычно совокупность господствующих в данный исторический период художественных приемов, все частности и подробности которых так органически дополняют друг друга и так строго друг к другу прилажены, что составляют единую, цельную, неразрывную художественную систему, в которой ни одна подробность и ни одна частности не могут быть изменены без того, чтобы не пострадало целое. В этом смысле «стиль» есть явление преимущественно формальное»<sup>329</sup>.

Здесь сказано многое, а именно: дано понимание того, что стиль – это форма; подчеркнута структурная и конструктивная природа стиля; указано на его целесообразность или системность, а также обнаружена взаимосвязь входящих в стиль элементов с обозначением функциональной актуальности каждого из них для существования эстетического целого. Все эти моменты активно осмысливаются современной наукой о стиле. Однако у Фриче они находятся ... за пределами профессиональных интересов, это – не предмет его эстетического учения. «Таковыми чисто формально-художественными вопросами мы здесь заниматься не будем», – пишет он в программной книге «Очерки соци-

альной истории искусства»<sup>330</sup>.

На первом плане специальных интересов ученого оказываются вопросы, связанные с общим характером стиля и, в частности, его генезиса. Фриче указывает на то, что «всякий художественный стиль, взятый в его главенствующей идее, есть не что иное, как особое (художественное или эстетическое) выражение «стиля» самой общественно-бытовой и общественно-психологической жизни данного социального организма в данную историческую эпоху». Художественный стиль «есть лишь другая сторона общественно-бытового и общественно-психологического стиля эпохи»<sup>331</sup>. Всякий художественный стиль, по мысли исследователя, «коренится своей основой в общественно-бытовом стиле эпохи», поэтому по произведениям искусства можно «воссоздать основную линию <...> жизни и быта того или иного общества в тот или иной исторический период его существования»<sup>332</sup>.

Не отвечая за то, как высказанные здесь положения развивались теоретиком в дальнейшем, в самой общей форме отметим плодотворность некоторых из них. Из приведенных суждений видно, что исследователь говорит о существовании в истории культуры качественно разных стилей – эстетических и художественных. Эти соображения интересны и перекликаются с проблематикой современной науки, пытающейся уяснить как единство, так и различия эстетического и художественного. Актуальность суждений Фриче усиливается, если учесть, что «теоретические вопросы, связанные с раскрытием специфических свойств эстетических и художественных ценностей, в нашей исследовательской литературе освещается сравнительно редко»<sup>333</sup>.

Теоретикам искусства, решающим приступить к построению современной теории стиля, пригодится как несомненно важная мысль Фриче о психологическом и бытовом содержании стиля эпохи. Ее использование необходимо и обязательно, ибо, как заметил А.Ф. Лосев, «конкретно-жизненные характеристики разных стилей могут быть полезными для понимания сущности художественного стиля вообще»<sup>334</sup>.

Верным является и соображение Фриче насчет того, что стиль сопрягается с понятием *целого*, то есть своей художественной завершенности. Можно даже сказать, что стиль есть синоним гармонизированной целостности.

Сложнее обстоит дело с той мыслью Фриче, где он говорит о художественном стиле как «лишь другой стороне» стиля жизни.

Конечно, в известной степени, это справедливо, но для нас, отстаивающих *творческую* природу искусства, эта обратимость художественного стиля в социально-бытовые и психологические формы жизни – отнюдь не аксиома. Мы хотим, чтобы эстетическая теория видела *вероятностную* логику всякой художественности и чтобы она не путала и не отождествляла ее с онтологической логикой и бескрылой трезвостью «здравого смысла». Наше желание, таким образом, заключается в том, чтобы в искусстве распознавалась не только *игра в жизнь*, но виделось и *само искусство*. А это значит, что в наших глазах стиль жизни и стиль ее художественного отражения структурно не однородны, тогда как общежизненная теория литературы исповедует совсем другую философию.

Как всякое утопическое сознание, мышление Фриче, нами это уже отмечалось, не хочет вникать в детали формального характера и изучать своеобразие их сцепления. Зато оно с любопытствующим усердием разглядывает художественное *целое* и неустанно ищет *первопринцип* его монолитной организации. Как только указанный принцип обнаружен, Фриче стремится подчинить ему все, что включено в это целое. Главная забота ученого тут заключается в показе *изоморфности* всех уровней или слоев изучаемого явления. *Соответствие* выступает здесь как основной конструктивный признак красоты.

Известно, что XVII век во Франции – время классицизма, который расценивается не только как художественный феномен и эстетическая доктрина, но и психоидеология, получившая свое воплощение в философии, а также в политике и в формах государственного строительства. Это – стиль эпохи. Как он анализируется теоретиком?

Фриче находит доминантный принцип этого стиля, каковым оказывается рационализм. В поэтическом творчестве он выражается в системности и логической дисциплине повествования, которое призвано быть ясным, четким, определенным. Подчеркивается огромное значение ритма повествования, где «общие понятия должны логически связываться, идеи должны мерно следовать одна за дру-

гой, мысль спокойно и методически должна развиваться в стройных периодах». В поэзии, указывается далее, воссоздается какой-то «абстрактно-логический мир вне времени и пространства, в котором действуют или, лучше сказать, рассуждают отвлеченные фигуры»<sup>335</sup>. Тот же рационализм составляет основу философского стиля эпохи, ярчайшим воплощением которого является «Трактат о методе» Декарта. В области политики рационализм дал Ришелье и Людовика XIV, заключивших общественную жизнь в однообразные формы ее верховной регламентации. Подобная рационализация наблюдается и в области экономики.

Все слои, составляющие стиль эпохи, отражаются друг в друге и находят свое адекватное представительство в поведении социальных групп или классов, так что наряду с экономическими, художественными и философскими, мы имеем здесь еще и социальные соответствия. Фриче пишет: «Политическая экономия, абсолютистское государство, Декартова философия и классическая поэзия – это лишь в разных областях культуры XVII в. проявление единого стиля – стиля меркантилизма, носителями которого были торгующее дворянство и владельцы крупных мануфактур, торговая буржуазия дворянского и купеческого происхождения». Что же касается, в этом контексте, классицистического стиля в художественном творчестве, то исследователь убежден, что он есть «лишь свое, в своей области, проявление тех рационалистических энергий»<sup>336</sup>, которые мы видим в других сферах жизни XVII столетия. Несомненно, это – красивое построение, но его эстетика – большая дань стремлению видеть не то, что есть на самом деле, а то, что желательно для Фриче (особенно это относится к характеристике социологических аспектов стиля). И все же здесь можно найти мотивы для серьезных размышлений. Они, например, могут касаться проблемы эстетической и социально-психологической атмосферы эпохи. Эти элементы, как известно, всегда находятся в органическом взаимодействии, а у Фриче они слиты порою в неразличимое единство, находя свое выражение как в искусстве, так и в формах жизни. Нас, естественно, в большей мере интересует эстетическая сторона дела, поэтому в трудах исследователя мы и хотим разглядеть то важное, над чем бьется мысль филологов и искусство-

ведов. Так, в качестве

своеобразного варианта социально-психологического подхода к искусству и, в частности, к стилю могут быть расценены соображения о так называемом «эстетическом климате эпохи», который «состоит в эстетических идеях, излагаемых философами, в эстетическом мировидении, сказывающемся в <...> искусствах и больше всего в поэзии»<sup>337</sup>.

Так же обстоит дело и с другими сторонами стилевой теории. В самом деле, представим, что нам удалось смягчить прямолинейность суждений Фриче о связи носителей стиля (меркантильных купцов и буржуа) с самим стилем. О чем говорит эта связь? – Она прямо указывает на то, что человек определенного исторического времени не только причастен к возникновению эпохального стиля, но и реализует этот стиль в своем поведении. Новая «органическая» поэтика может гордиться вкладом в разработку этой проблемы, до сих пор занимающей умы исследователей<sup>338</sup>.

Конечно, теория Фриче безжалостно подавляет интимный и личный момент, участвующий в создании художественных творений, но человековедческое содержание искусства, пусть и понятое слишком «знаково», на своем специфическом языке общежизненное учение о литературе все-таки зафиксировало.

Говоря о стиле, в частности, о классицизме, Фриче перечисляет целый ряд признаков, позволяющих отнести этот стиль к эпохальным. Теоретические ресурсы, которые он при этом использует, бесспорно, скромны, но все же ученый схватывает в классицизме то, что мы, вслед за Д.С. Лихачевым, назвали бы высокой семиотичностью<sup>339</sup>. Так что архаические методы изложения, господствующие в трудах Фриче, не должны заслонять творческие элементы в его наследии<sup>340</sup>.

Наряду с отдельными признаками, составляющими стиль, ученый указывает и его доминанту, энергия которой охватывает все стороны явления, начиная от жизненных, вплоть до прозаически бытовых, и кончая собственно художественными аспектами. Стиль – не только целое, но система с ярко обозначенной конструктивной и психологической доминантой. Фриче, как отмечалось, уклоняется от изучения *поэтики* стиля – в традиционном смысле этого термина, но ход его размышлений не мешает понять, что стиль – это *закон*:



жизни определенной исторической эпохи, поведения людей, их художественного и эстетического творчества. Плохо, что все эти сферы не исследуются им в структурной специфике, но то, что стиль эпохи есть закономерное единство самых разнообразных форм его реализации, – верно.

Итак, стиль, в трактовке Фриче, есть целостность, охватывающая жизненные, художественно-эстетические и поведенческие сферы человеческого существования в ту или иную эпоху. Эта целостность достигнута за счет организующей роли конструктивно-психологической доминанты, понятой как закон многообразного единства, где структурная специфика его составляющих сфер выявлена весьма слабо и потому последние даны в качестве рядоположных или гомогенных величин.

### 3. Составность стиля

В той мере, в какой Фриче различает в стиле его *части*, можно говорить о составности или морфологии анализируемой категории. Поскольку же поэтика, созданная социально-генетическим литературоведением, покоится на образной специфике искусства, теория стиля имеет прямую зависимость от этой особенности эстетической системы Фриче.

Как уже указывалось, форма, по убеждению ученого, состоит из образов разного вида – не-психологических (образы природы, а также вещей) и психологических, к которым отнесен человек, его характерология. Выше мы обратили внимание и на сильную склонность Фриче видеть в образной ткани искусства не имманентно-структурные особенности, но лишь его общежизненные признаки. В стиле теоретик как раз и видит только формы жизненного проявления природных тел и вещей, их массивно-оформленное содержание, а также то, что связано с человеком, а именно – не только телесное, но и гнездящееся в нем *живое*, то есть определенную социально-историческую (классовую) психологию. Речь идет, следовательно, о *неживых* и *живых* телесно-пластических образах, выступающих как содержание и ткань стиля. Какими бы удивительными ни казались эти построения, с точки зрения общих философских позиций оче-

видна плодотворность такого подхода к стилю и к искусству в целом, ибо отраженный в художественном творчестве мир не существует помимо действующего в нем человека, «а человек в свою очередь не может быть познан как общественное существо без предметного мира»<sup>341</sup>.

Воспринимая стиль в эпохальном масштабе, Фриче стремился уяснить, что собою представляет его конкретно-историческое содержание. А то, что стиль историчен, являлось для ученого аксиомой. И то, что целостность стиля достигается за счет сопрягающей его энергии социально-психологического содержания, ему также было ясно. Эти положения не вызывают возражений. Однако предпочтение, которое отдавалось им экономике, подавляло в искусстве его субъективную основу. Исторические эпохи определялись Фриче по типу хозяйствования и хронологии их бытования. Активность духовных факторов при этом учитывалась слабо, тогда как истинное понимание проблемы требовало умения обнаружить то общее, «в чем встречаются эти сферы, материальная и идеальная, и что впервые только и дает возможность говорить об эпохе как своего рода нерушимой цельности»<sup>342</sup>. Чем же является это общее?

Оно не есть ни экономика, взятая сама по себе, ни сознание, данное идеальным образом, но нечто третье, несущее на себе печать того и другого и, тем не менее, остающееся совершенно самостоятельным и потому не сводимым ни к чему иному, кроме как к самому себе же. Как, вероятно, понял читатель, этой величиной является *человек*. Он не может быть объяснен и исчерпан каким-то одним аргументом или их простым множеством. Знание об искусстве эпохи не могут дать ни экономические, ни какие-либо другие штудии. Они начинаются и кончаются постижением *самого человека*, причем понятого не только в его массивно-физическом, но прежде всего в активно-волевом, духовном историческом своеобразии<sup>343</sup>. Только в этом случае человека возможно *отделить* от его нивелирующих предметных и вещественных объектов. До тех пор, пока необходимость этого остается теоретически неосознанной, человек, в представлениях исследователей, будет играть вполне пассивную роль, мирясь со своей внутренней статуарностью. Это состояние

духовной статики хорошо гармонирует с телесным пониманием человека, развивавшимся новой «органической» поэтикой. В учении Фриче образ человека – это *скульптурный образ*. Как указывалось, тут много эстетизма, придающего притягательную энергию таким построениям. Вероятно, отсюда нужно начинать теоретическое конструирование художественного образа в пластических искусствах, но даже и здесь останавливаться на этой ступени не следует, потому что всякий раз, наблюдая за сменой стилей, мы видим изменения в системе отношений между предметным миром и человеком, а также в самом человеке – особенно тогда, когда «исторический процесс получает индивидуализированную, непосредственно личную и открыто творческую, мирозидательную форму», как это было, например, в эпоху Возрождения<sup>344</sup>.

В литературной теории Фриче человек поставлен в один ряд с материальной предметностью, и его право быть изображенным в искусстве ничуть не больше, чем право окружающих его тел и вещей.

Как известно, в 20-е годы возникло много плодотворных идей, касающихся структурных законов искусства. В частности, Ю.Н. Тыняновым была выдвинута мысль о «литературной личности» писателя с подчеркиванием композиционно-стилистических функций этого ингредиента как в отдельном произведении, так и в творчестве художника в целом. Позднее В.В. Виноградов назовет подразумевавшееся здесь содержание «образом автора». Несмотря на тогдашнее чисто морфологическое понимание этой категории поэтики, удалось показать ее громадную роль в становлении структурных моментов стиля и тем самым указать на объективную ценность сделанного открытия.

Нельзя думать, что новая «органическая» поэтика совсем не понимала необходимости морфологических штудий. В историко-литературных трудах Переверзева мы найдем смелые и блестящие примеры структурных анализов стиля Пушкина, Гоголя, Достоевского и других художников. Но морфологический подход к литературным произведениям не был методологической стратегией Переверзева. Более того, он противоречил общежизненному пафосу всей

его доктрины и имел для нее необратимые трагические последствия<sup>345</sup>.

У Фриче – другая теория. И все же мы были бы неправы, если бы последовали за теми критиками, которые не смогли разглядеть определенных схождений в эстетических системах того и другого<sup>346</sup>. Правда, эти схождения обнаруживаются не сразу, ибо в трудах Фриче, по наблюдению одного из его современников, есть «одна существенная особенность». Ученый нередко «давал формулы, которые часто оставались нераскрытыми», и в то же время мы имеем «широкие конкретно-исторические работы, не облеченные в теоретические формулы»<sup>347</sup>. Исследователь имел в виду некоторую теоретическую беззаботность Фриче, его методологическую вольность, объясняемую, с одной стороны, симпатиями к трудно забываемой плюралистической истории литературы, а с другой, возможно, известной аморфностью представлений Фриче о литературном процессе и его логике. Однако особенности импровизационного характера находились все-таки на периферии исследовательской и теоретической практики Фриче.

Ученый, как помним, настаивал на безымянной истории литературы. Его теория стиля была призвана закрепить это убеждение. Спрашивается: можно ли при таких условиях говорить о надежде на обнаружение творческой индивидуальности художника в структуре стиля?

По мнению Переверзева, сердцевиной стиля является ведущий социальный характер в произведении и в творчестве вообще. Писатель идентифицирован теоретиком с этим психологическим типом. Творческая индивидуальность художника получает, следовательно, отчужденно-характерологическое воплощение. Такое решение проблемы удовлетворяло требованиям теории безымянного литературного процесса. Эти социально-генетические стереотипы были не только популярны, но и служили мишенью для сатириков. У Саши Черного, например, читаем:

Когда поэт, описывая даму,  
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет», –  
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо, –  
Что, мол, под дамою скрывается поэт.  
Я истину тебе по-дружески открою:

Поэт – мужчина. Даже с бородою<sup>348</sup>.

Казалось бы, такого рода соображения должны были бы сформировать у исследователя литературы негативное отношение ко всяким идентификациям. И все же не следует забывать, что именно в это время интенсивно развивается характерология, включавшая в себя отождествление личности писателя и художественного образа как один из методологических приемов. Фриче находится под обаянием этологической теории культуры, изложенной автором «Русской истории в сравнительно-историческом освещении». «Для <...> социологического построения истории литературы и искусства, – писал он, – капитальный труд Рожкова еще долго не потеряет своего значения, и историк литературы и искусства будет и впредь заглядывать в эти страницы, чтобы идти дальше своим путем»<sup>349</sup>.

«...идти дальше своим путем...» Фриче это делает, но результаты его усилий неоднозначны, хотя в историко-научном смысле их нельзя не учитывать. Каково отношение ученого к идентификациям? Скажем сразу: в его статьях и книгах отождествление автора с характерологией в тех или иных произведениях встречается нередко, но Фриче, во-первых, никогда не стремился к биографическому натурализму при сопоставлении личности писателя и художественных типов; далеко не всегда позиция творца произведений выражалась для ученого в каком-то одном образе, так что «социологический эквивалент» творчества не выглядел у него характерологически унифицированным. При анализе творений, например, Шекспира ученому не приходит в голову искать в его художественно-психологических типах иллюстрации к биографии автора. Важно и то, что Фриче, стремясь разобраться в жизненной ориентации Шекспира, называет не один, а три художественных типа, наиболее близких поэту<sup>350</sup>. Мотив близости и сочувствия писателя тем или иным персонажам, встречающийся в исследованиях Фриче, не является ложным – в художественном творчестве он наблюдается весьма часто. Мы только сожалеем, что это сочувствие порою утверждается с излишней социологической жесткостью, но в истинных случаях оно должно всячески приветствоваться.

Оригинальность позиции Фриче заключается также и в том,

что он не выражал симпатий к психологической унификации художественных типов. А это как раз совпадало с тенденцией, ярко заявлявшейся молодыми и пытливыми теоретиками, например, Г.Н. Поспеловым, выдвинувшим, как мы знаем, целое учение о так называемых автогенных и гетерогенных образах<sup>351</sup>. Утверждение множественной, а не единичной характерологии стиля было в высшей степени актуальным. И все же в той области теоретической и исторической поэтики, которая связана с проблемой телеологии стиля, то есть с соподчинением всех его элементов, от доминантно-образных решений Фриче уйти не удалось. Это сильнейшим образом определило характер его историко-литературной прогностики...

Итак, отношение ученого к характерологической идентификации непоследовательно, хотя принцип отчуждения художественной индивидуальности соблюдается им твердо, находя воплощение в идее социально-психологической репрезентативности творчества, где господствует не личностное, а эпохально-типическое содержание. Все это так. Но значит ли это, что Фриче, слепо пропагандируя безличность искусства, нигде не отступает от этого теоретического канона? Отнюдь нет! В историко-литературных исследованиях он нередко забывает о нем и высказывает верные и точные замечания о формах запечатления образа автора в художественных произведениях. Сегодня мы бы сказали, что, например, в стиле классицизма *автор* морфологически не выражен, но его присутствие – имплицитно и ощущается как актуальный элемент произведения. Романтический же стиль находит ресурсы для морфологического выражения авторской личности. Подобные соображения об особенностях указанных стилей без труда можно обнаружить у Фриче. «Поэт-классик, – пишет он, – прячется, не виден, он говорит не от своего лица. Поэт-романтик выступает как личность, противопоставляет себя обществу, выпячивает свое «я»<sup>352</sup>. Даже тогда, когда автор ведет объективное повествование, он часто прерывает его субъективными излияниями и нередко выступает в качестве главного героя произведения<sup>353</sup>.

Такие структурные наблюдения рассеяны на многих страницах научных трудов Фриче, и было бы полезно их систематизировать, понимая, однако, что в корпусе его теоретических воззрений

они имеют слишком малую значимость и никак не разрушают монолитности его представлений о стиле. Вообще же вся эстетическая система Фриче, как указывалось, мало озабочена выявлением собственно структурных моментов искусства, в частности, словесно-художественного творчества. Мы бы даже сказали, что теория стиля, сформулированная ученым, имеет весьма отдаленное отношение к его непосредственной, то есть словесной специфике. Она откровенно нефилологична. Содержание и формальные ингредиенты разграничиваются ею очень слабо. Реакция на стиль здесь имеет открыто общежизненный характер и проявляется прежде всего в том, что образы истолковываются Фриче не в их условном, но исключительно трезвом и однозначном плане. Так, неперменной величиной стилевого построения выступает *город, деревня, поместье, усадьба, пейзаж, дом, собор* и иные архитектурные формы, в которых обитает человек. «Классик, – указывает, например, исследователь, – был горожанином с ног до головы». Классицизм в литературе «был оформлением настроений городского населения». Этот стиль «знал и любил только город...» Природа признавалась лишь «в виде искусственных классических парков», а романтизм противопоставлял ее городу, воспевая пейзажи и деревенские поместья<sup>354</sup>. Сфера обитания героев Арнимы, Новалиса и Гофмана – усадьба, замок, имение<sup>355</sup>. Персонажи реалистических произведений вращаются в совсем другой среде. Это – город, машины, биржи, заводы, поезда и иные атрибуты «железной культуры»<sup>356</sup>.

Наряду с этими, мы бы сказали, архитектурными твердынями стиля, внимание Фриче привлечено и к иным его показателям. В романтизме, например, подчеркивается его ретроспективность, предпочтение, отдаваемое всему таинственному, необычному и даже ужасному; указывается не только на ландшафтность, но и на экзотичность, а также на яркую тенденцию к воспроизведению конкретной, единичной действительности, сопряженной с индивидуализацией характеров.

В реалистическом стиле, в свою очередь, исследователь актуализирует тяготение к точности изображения предметного мира, в чем сказывается наметившееся в XIX веке сближение искусства и науки; усиление аналитичности и экспериментальности в подходе и



обращении с действительностью; отмечается введение в ткань произведений фактологического и документального материалов<sup>357</sup>.

Современное литературоведение относит многие из названных здесь параметров к необходимым и функционально активным элементам стилового содержания. Исследование хронотопа стилей, а также ландшафтности и пейзажа занимает внимание литературоведов и специалистов в области искусствознания. Вопрос же о роли факта и документа прямо пересекается с проблемой художественной правдивости искусства<sup>358</sup>. При самом критическом отношении к тому, как осмысливается в книгах Фриче указанные элементы, в заслугу ученому нужно поставить то, что он выявил и *назвал* их. Ни один из историков литературы не пройдет мимо верной мысли исследователя о том, что в каждую историческую эпоху стиль изменяет не только свои архитектурные твердыни, но и весь их антураж, экзистенциально-предметное содержание, а также тесно связанную с ними социально-психологическую и эстетическую атмосферу.

Принципу историзма Фриче следует и там, где он говорит о человеке как предмете изображения, но в процессе общественного развития он склонен видеть циклически повторяющиеся формы хозяйствования с верховенством соответствующих классов. Поэтому не следует удивляться, когда на страницах его трудов мы встречаемся с феодалом или буржуа не в средние века и в новое время, а в глубокой античности, которая затем как бы возрождается в позднейшей истории. Понимание историко-литературного развития как жизни *одного и того же тела* является для Фриче нерушимым теоретическим канонem. Тут нельзя спешить с приговором в духе давней саркастической критики. Нужно помнить о тяготении исследователя к общежизненному восприятию общественного развития. Это всякий раз заставляет Фриче подчеркивать не какие-то дискретные и преходящие величины, но фиксировать некие аксиоматически важные категории исторической процессуальности. Этим гарантируется монолитная целостность представлений о культуре и ее жизненных устоях. Единственное, что требуется для адекватного прочтения текстов Фриче, так это их расшифровка с позиций терминологического языка современной науки. В самом деле, стóит услышать о рыцаре в античности или буржуа в средние века, как сразу

же возникает готовый упрек в антиисторизме подобных утверждений. Но возьмем одно из новейших и лучших исследований, где говорится о формах морали в человеческой истории. Автор начинает свои рассуждения с выделения двух личностных образцов – рыцарского и мещанского, чтобы затем проследить их эволюцию, – от эры Древней Греции до эпохи буржуазной морали<sup>359</sup>. Таким образом, в книге показано, что аристократический этос и мораль средних социальных слоев столь же древни, сколь и сами понятия о морали.

Фриче имеет дело с другим предметом исследования, однако и он стремится к вычленению в историко-художественной эволюции такой субстанции, которая обладала бы интегративным значением. В системе «органического» мышления это прежде всего – *тело*. Исторически оно имеет различные формы явленности. Антропоморфный образ в искусстве возник не сразу. Ему предшествовало воспроизведение *зверя* и *растения*, и только тогда, когда человек научился выделять себя из текучей действительности, его образ стал достоянием художественных произведений. Общежитенная теория искусства полагает при этом, что ее задача сводится к установлению исторических изменений в изображении человека как *тела*, игнорируя вопросы технического мастерства и вообще каких-либо аспектов структурно-комбинаторного характера. В «Социологии искусства» Фриче исследует социальное и жизненно-эстетическое содержание *нагого тела* с указанием на исторические рубежи его бытования. Тут же он разбирает вопрос об *одетом теле*, прическах и париках изображаемых фигур, что служит в искусстве средством их выделения из общелюдской массы<sup>360</sup>. Специальные разделы посвящены исследованию вопроса о *ребенке* в искусстве, то есть о *детском теле*, а также о портретном жанре.

Если у кого-то из читателей возникнут ассоциации с известными страницами «Эстетики» Гегеля, то мы считаем своей обязанностью прямо назвать эти ассоциации ошибочными. Весь смысл историзма немецкого мыслителя заключается в слежении за процессом насыщения форм искусства антропоморфной образностью и, в связи с этим, человековедческим содержанием. И это достигнутое искусством содержание было его величайшей, всемирно-

исторической победой. Всякое отступление от этих духовных высот в глазах Гегеля было признаком ослабления, а нередко и угасания творческой продуктивности искусства и переживалось мыслителем в высшей степени болезненно.

Совсем другое мы видим у Фриче. Поразительно то, что человеку и человековедческому содержанию он отводит не все искусство, а лишь определенный, причем весьма ограниченный, этап в его развитии. Антропоморфность художественной образности – столь же преходящее явление, как и дотоле господствовавшие образы зверя и растений. С началом так называемого буржуазного периода в искусство входит *вещь*, и с этой поры в литературе приобретают самодовлеющую значимость «труд, производство, наука, отсутствие литературных вымыслов, и прикрас, язык, составленный из технических и профессиональных выражений, цифры и документы, стремление сблизить в максимальной степени изображение с изображаемым, поэтическое творчество с рационалистическим исследованием»<sup>361</sup>. Такова она, телесно-вещественная теория литературы!

Для полноты морфологической картины стиля скажем о специфике его содержания. Мы знаем, что оно безмысленно и сенсуально. Это означает, что всякий писатель становится в эстетической системе Фриче таким художником, который изображает «не идеи в телесной форме, а реальные события и реальных людей, не имеющих иносказательного смысла»<sup>362</sup>. Жизнеподобие расценивается Фриче как показатель высшей художественности стиля. Так, смысл писательской деятельности Гауптмана исследователь видит в том, что из его драм «во имя точности изображения жизни исключена всякая литературщина», а фигуры персонажей якобы лишены «всякого обобщающего момента»<sup>363</sup>. Достоинством стиля французского писателя Пьера Ампа, создателя так называемого производственного романа, по мнению Фриче, является то, что «само литературное произведение уже получает отпечаток живой жизни, в нем отсутствуют элементы старой литературщины, когда автор, как некий режиссер, продумывал и комбинировал события в жизни героев так, как они в жизни никогда не располагаются и не группируют-

ся»<sup>364</sup>.

Высказывания такого рода нуждаются в самом пристальном и разностороннем анализе, но мы ограничимся лишь следующими замечаниями. Какая особенность литературной теории Фриче проявляется в его настойчивом желании видеть в художественных произведениях только жизнь и не замечать ничего другого, в частности, само искусство и специфику его *условности*?

Совершенно ясно, что, смешивая жизнь и искусство, Фриче не хочет различать их – ни структурно, ни качественно. Он выказывает себя как *синкретически* мыслящий исследователь. Поэтому теория стиля Фриче, как и вся его эстетическая система, может быть отнесена к числу *мифотворческих* построений. Когда ученый указывает на желаемое им отсутствие в искусстве «иносказательного смысла» или «обобщающего момента», то его теория без всяких колебаний заявляет о своем *антивероятностном* пафосе. Правда, в его трудах то и дело встречаются утверждения иного характера. Фриче говорит о *символичности* некоторых образов в стиле различных художников. У Генрика Ибсена, например, «положение человека, парализованного в своих действиях, выражено в виде дикой утки, перенесенной на чердак дома; мечты женщины о свободе от семейной неволи облекаются в образ женщины, сидящей у морского простора»<sup>365</sup>. В поэзии Верхарна часто фигурирующий образ города воспринимается исследователем как символ современности; Жюль Ромэн использует подобный образ в функции соборности людей. В драме Д'Аннунцио «Корабль» образ, вынесенный в заглавие, трактуется как символ морского могущества родины<sup>366</sup>. Число таких примеров можно было бы умножить. Спрашивается: колеблют ли они основы антивероятностной теории стиля? Конечно, приведенные здесь образы, помимо собственного, первичного значения, указывают и на нечто иное, но этот их указующий потенциал, как его понимает Фриче, слишком незначителен, чтобы быть художественной *идеей*. Энергия смыслового содержания здесь буквально подавлена физической массивностью стиля, так что ничего существенного и нового в представлении Фриче о телесно-физической и безмысленно-эйдологической специфике творчества эти примеры не вносят.

Если бы нас спросили, какова роль жанра в консолидации стиля, то прежде всего мы бы подчеркнули конструктивные функции, присущие всякому жанровому содержанию. Далее было бы необходимо отметить, что стилевая форма, в свою очередь, разворачивает себя в определенных жанровых функциях. Естественно в этом случае учитывать и родовые особенности стиля, то есть его эпические, драматические и лирические характеристики. В глазах общежизненной теории литературы даже такие общие соображения указывали бы на наше вполне разветвленное и структурно-комбинаторное понимание стиля, прямо демонстрируя методологическую дифференцированность в подходе к этой важнейшей эстетической категории.

Литературной теории Фриче чужда развитая комбинаторика, но он хорошо понимает, что жанр является одним из ведущих компонентов в составности стиля. Мы, однако, не найдем у исследователя структурных определений жанра. Необходимости в таких определениях Фриче не испытывал. Ему казалось достаточным знать, что «всякий литературный жанр тесно связан с основным образом класса, его бытием и сознанием, переведенными на язык художественного творчества»<sup>367</sup>. Само собой понятно, рассуждал Фриче, что в системе эпохального стиля «основным этот образ является <...> для всех родов словесного искусства – эпического, драматического, лирического»<sup>368</sup>. И совсем неважно, какие структурные модификации будет он приобретать в различных художественных контекстах и формах, ибо, как заметил еще И.И. Нусинов, понятием «жанр» Фриче «пользуется не в композиционном значении этого слова, а в социально-качественном смысле»<sup>369</sup>.

То, что жанр насыщен социально-психологическим содержанием, конечно же, верно, как верно и то, что непосредственным носителем этого содержания выступает образ. И хотя, по словам современника Фриче, «поставленная им проблема стилей и жанров не исчерпана»<sup>370</sup>, существенным в суждениях ученого было то, что им установлено соотношение этих понятий. Мы поддерживаем Фриче в том плане, что стиль у него выдвинут как наиглавенствующая категория, а жанр – один из моментов стиля. Это давало возможность судить о том, что является в творчестве общим и существен-

ным, а что относится к особенному и единичному. Развить эту проблематику пытался в свое время И.И. Анисимов<sup>371</sup>. Современное литературоведение также не пренебрегает размышлениями над нею. В историко-литературной перспективе предпочтение, отдаваемое стилю, преследовало задачу не разрывать литературный процесс на частные формы, но видеть его объединяющее начало. И это стремление теоретической мысли оправданно – по крайней мере, для эпох великих стилей. В литературоведении, однако, недостаточно учитывается это условие, и некоторые специалисты считают главной величиной художественного развития жанр, а не стиль. Литературный процесс представляется им цепью жанровых смещений, как и полагал в свое время А.Н. Веселовский. Так что в, казалось бы, простых соображениях Фриче есть несомненный творческий смысл. Выходя за границы нашей темы, заметим, что главенствующая роль стиля, его интегративная функция, если говорить об эпохе пост-классического искусства, будет постоянно корректироваться, умаляться или увеличиваться, но вряд ли утрачиваться. Этот же процесс, естественно, охватит и традиционную систему жанров, более того, «самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории»<sup>372</sup>.

Анализируемая нами теория стиля – эйдологическая, и мы знаем, что образы у Фриче двух видов – психологические (живые) и вещественные (неживые). В художественное единство их объединяет социально-психологическое содержание, гнездящееся в стилевом построении, как бы широко ни понималось последнее. Эта точка зрения проводилась Фриче в теоретических трудах не только раннего, но и зрелого периода его научного творчества. Телеологически организующая функция стилевой монолитности отдавалась им этому фактору – как в жизни, так и в телесно-пластической структуре искусства. Однако этот *фантом живого* смущал исследователя некоторой абстрактностью, точнее, отсутствием в нем предметной субстанции. Поэтому во взглядах на телеологическую целостность стиля симпатии Фриче неуклонно эволюционировали к тому, что было краеугольным камнем литературной теории Переверзева и всей его школы. Мы говорим не о том, что стиль никак не связан с

характерологией искусства; напротив, всякий эпохальный стиль выдвигает свои художественно-психологические типы и характеры. Но телеология стиля, внутреннее обоснование его чувственно являемого своеобразия вряд ли подвластно лишь характерологической энергии образов, ибо они сами порождены идейно-смысловым содержанием всякого художественного построения. Несмотря на то, что в общих рассуждениях о содержании и форме в искусстве Фриче сопротивлялся тому, чтобы в эйдологии усматривать телеологические функции, все-таки в работах, посвященных прогностическим проблемам истории литературы, прерогатива объединения всех элементов стиля в единое целое отдана образу, будь он, по выражению теоретика, «антропоморфно-психологическим»<sup>373</sup> или материально-предметным. В теоретическом сознании Фриче образ и жанр различались смутно, поэтому важным было не то, чтобы уяснить объем и границы этих понятий, но то, чтобы указать на интегрирующую энергию одного из них. Фриче так и поступает, умножая число сторонников не только характерологического, но и доминантно-предметного восприятия стиля. Следует сказать, что именно в последних работах со все усиливающейся настойчивостью Фриче подчеркивал в литературе ведущую роль материально-предметной образности. Теоретические последствия этого не замедлили сказаться и прежде всего – на понимании перспектив и исторических судеб искусства. Но об этом мы обстоятельно поговорим в следующем разделе.

Итак, для характеристики стиля существенным, в глазах Фриче, является прежде всего универсальность этой категории, распространяющаяся на экономические, научные, психологические, художественные и эстетические ингредиенты той или иной эпохи в культурной истории человечества. Вслед за так называемым *тоном*, морфологию стиля составляют образы живых и неживых тел. Показатели жанровой специфики стиля также входят в его состав. В художественно-эстетическое единство все эти элементы цементирует некое «чувство жизни», доминантой которого служит социально-психологическое (классовое) содержание. Однако при весьма слабом и невыразительном теоретическом разграничении содержания



и формы в искусстве, а также при структурной нивелированности жизни и ее художественного отражения в стиле, как его понимает Фриче, смешиваются и не различаются содержательные и формальные функции элементов, что усугубляется безмысленной, исключительно сенсуальной трактовкой содержания. Когда, например, говорится об архитектурных устоях стиля, невозможно уяснить, как каким – содержательным или формальным – ингредиентам следует отнести эти его показатели.

В разбираемой теории стиля творческая индивидуальность художника подавлена отчужденно-характерологическим ее пониманием. Организующая роль характерологического образа в стиле утверждается Фриче вполне определенно, обнаруживая при этом тенденцию к замене скульптурно изображаемого в искусстве человека на воспроизведение чисто предметного образа с возлагаемыми на него телеологическими функциями. Что же касается эстетизма стиля, то это его качество проявляется не только в пластически воссоздаваемых образах человека и мира, но и в том принципе соответствия, которым охвачены все его составляющие части.

#### *4. Историческое развитие и взаимодействие стилей.*

##### *Судьба искусства в его будущем*

Мы уже имели возможность убедиться в том, что Фриче, хорошо зная мировую литературу, искусство и эстетические теории, вполне сознательно формулировал систему взглядов, противопоставляя ее учениям Аристотеля и Гегеля. Необычны и его позиции в размышлениях о развитии искусства и прежде всего стилей.

С теоретической точки зрения замечательным было то, что исследователь ясно понимал необходимость *диалектического* рассмотрения этих проблем. Но, как часто у него бывало, такие устремления наталкивались на непроницаемый корпус его общих представлений об искусстве. Превосходно помня, например, опыт мировой эстетики, рассматривавшей развитие искусства в тесной связи с его содержанием и формой в их исторически меняющихся отношениях, он, тем не менее, считает разделение монолитности искусства

насильственной акцией<sup>374</sup>. Для общежизненной теории Фриче актуальными оказываются более простые критерии историзма. Умножая варианты популярной на рубеже XIX-XX веков дихотомической типологии стилей, исследователь полагает, что история литературы до сих пор была и, вероятно, долго еще будет постоянной сменой «чистого искусства», под которым разумеется вероятностно-миметические формы, и эпох творчества прикладного или так называемого «искусства для жизни». Первый из этих типов – традиционное, старое искусство; им заканчивается жизнь классов, сходящих с исторической арены. Другой тип – искусство новое, исторически перспективное. Пока что Фриче довольствуется тем, что «обе эти разновидности литературы одинаково преходящи»<sup>375</sup>. Однако позднее он свяжет историческое будущее искусства исключительно с антивероятностным типом творчества.

Итак, дихотомическая типология художественных стилей. Фриче ставил себя в трудную ситуацию: несмотря на заявлявшуюся антитезу типов творчества, ему все же не удалось достигнуть необходимой здесь ясности. И прежде всего потому, что трактуя художественное содержание сенсуально, не-идейно, он лишался возможности провести убедительный водораздел между «чистым искусством» и «искусством для жизни», – в его теории они представляли в равной мере антивероятностными, хотя, напомним, исследователь и отмечал символичность некоторых элементов в составе стилей «чистого искусства».

Приступая к конкретному изучению исторической динамики стилей, Фриче ставил перед собой такие проблемы, которые и до сих пор входят в число наиболее острых, а их решение, заметим, часто вызывает полемику и исследовательскую горячность. Вся нижеследующая проблематика, разумеется, излагается ученым на принятом им языке, повсюду усматривающем социологическую каузальность, воплощаемую в психологии групп и классов – носителей стиля. И все же внимательный исследователь увидит в трудах Фриче, хотя и косвенный, структурный анализ стиливых форм, без чего историю литературы представить весьма трудно. Элементы такого анализа находимы в контексте вопросов: как в процессе историче-

ского развития та или иная социальная группа организует свой стиль; как этот стиль меняется в динамике жизни; какими средствами борются друг с другом различные стили и когда происходит их влияние друг на друга; «возможны ли и при каких условиях стилевые образования, в создании которых участвуют несколько классов и групп»; возможно ли вторжение в художественную систему одного стиля элементов другой стилевой формации<sup>376</sup>.

Постановка этих вопросов сопрягается у Фриче со стремлением найти такое их решение, которое имело бы, как тогда говорили, *номотетическую* значимость. Речь идет о неких законах, которыми управляется историко-литературное развитие. Однако законы эти, как выясняется, имеют не столько социологическое, сколько общежизненное и, может быть, общенаучное содержание. Поэтому они до сих пор используются в практике многих ученых-гуманитариев, в том числе и литературоведов. Рассмотрим их позитивные моменты в исследованиях Фриче.

В числе основных он называет прежде всего закон подражания, проявляющийся в том, что носитель стиля заимствует известные художественные формы из арсенала исторически предшествующих и, как полагает теоретик, аналогичных стилевых формаций<sup>377</sup>. При всей методологической уязвимости этой мысли важной была ее направленность против дискретности литературного развития и стремление Фриче не разрушать единства мирового круга искусства.

«Кардинальным законом развития литературы и искусства» выступает в теоретической системе Фриче закон *противопоставления* или *антитезы* стилей<sup>378</sup>. Его книга «Очерк развития западных литератур» исследовательски воплощает эту методологическую идею. В сочетании с «законом подражания» происходит уравнивание возможных теоретических крайностей, допускаясь, например, морфологами при эксплуатации ими доктрины литературных отталкиваний. Современная наука, исследующая стили, не упускает из виду как их единства (на уровне распознавания в художественных системах типовых, стадияльно и генетически обусловленных форм), так и их противостояния.

Полезное содержание можно усмотреть и в так называемом

законе *трансформации* одного стиля под влиянием другого<sup>379</sup>. Резонность этого соображения заключается в том, что стили, бытующие в истории литературы, существуют не в изоляции, но в постоянном взаимодействии друг с другом.

Интересна мысль Фриче и о том, что наряду с ярко выраженными стилями эпохи (которые у него, как известно, именуются «чистыми стилями»), «можно, – по его словам, – отметить и такие, которые представляют более сложный художественный комплекс»<sup>380</sup>. Имеются в виду так называемые смешанные стили, о чем наука 20-х годов размышляла весьма упорно. Ценность этого суждения можно видеть в том, что далеко не все стили строго соблюдают канонические доминанты и, таким образом, уходят от семиотической однозначности, допуская при этом, как пишет современный исследователь, «многообразные и глубокие индивидуальные варианты»<sup>381</sup>. Тот же литературовед называет, например, реализм «открытым стилем»<sup>382</sup>. С историографической точки зрения такие идеи стимулировались пусть наивными и нередко путаными, но плодотворными догадками давних исследователей, в ряду которых был и Фриче.

Разнообразные отрасли русской гуманитарной науки XIX-начала XX веков – такие, как «органическая» социология, историография и эстетика, а также академическое литературоведение в основных своих проявлениях – были науками, отстаивавшими идею постепенного, эволюционного развития. Поэтому большой смелостью и продвижением вперед было убеждение Фриче в том, что «развитие стилевых и жанровых формаций идет или резкими скачками, или медленными изменениями, путем или «революционным», или «эволюционным». Это положение выдвинуто исследователем в качестве «самого общего закона развития стилей и жанров»<sup>383</sup>. Мы не принимаем крайностей социологизированной аргументации Фриче, но то, что данное положение соответствует литературной реальности, – несомненно.

Таковы закономерности, в форме которых пробивает себе дорогу дихотомическая типология стилей, имеющая неотвратимую логику. В самом деле, сколько бы схем подобного рода ни формулировалось, в конце концов, все они перерастали в антагонистическую бинарность, дожившую до нашего времени в наименовании «реа-

лизм – антиреализм». В начале XX века, например, у А.М. Евлахова с его теорией «реализм – ирреализм», будущность искусства закреплялась за интуитивистским стилем. В похожей на эту типологию схеме П.Н. Сакулина гегемония оставалась за «реальным» типом творчества, а В.М. Жирмурский, предложивший концепцию «романтизма – классицизма», склонялся к тому, чтобы прогресс художественной деятельности А. Пушкина усматривать в созидании поэтом «классических» форм. Во всех таких случаях мы видим фатальную победу какого-то одного из типов творчества. Построения Фриче здесь не являются исключением.

Судя по всему, гегемония предметного, антивероятностного типа творчества, тесно связанного с уничтожением антропоморфных признаков искусства, осуществится, по Фриче, не сразу. Однако уже в Европе XIX века, по его наблюдениям, возникают предпосылки этой победы, ибо в художественных произведениях указанного времени исследователь видит, что «в связи с буржуазным способом хозяйствования растет и укрепляется материалистическое и вещное мироотношение и мировоззрение» и что в искусстве «человек уже не является единственной или доминирующей темой, разделяя свое господство с природой и вещами»<sup>384</sup>. В XX веке происходит усиление этой тенденции, влекущей за собой исчезновение из сферы искусства так называемых психологических образов. Тут уже наблюдается очевидное преобладание «образа вещей или системы вещей, образа явлений капиталистической – промышленной и технической культуры»<sup>385</sup>.

Подверстывать сложные художественные процессы под такую теоретическую концепцию ученому было тем более легче, что его эстетическая система, как мы знаем, была мифотворческой. Ведь она постулировала взаимообратимость жизни и искусства, а это означало не что иное, как утверждение их тождества, ибо как раз тогда, когда означающее, то есть *слово*, идентифицируется с означаемым, оно становится *предметом* и *вещью*. Поэтому вопрос об искусстве и его будущем был вопросом эволюции художественного образа с его символической энергией в формованную, но безмысленную вещь. В будущем, пишет Фриче, возобладает «произ-

водство не символов и образов, а красивых и полезных вещей»<sup>386</sup>. Традиционная фигура художника исчезнет, место писателя и живописца займет создатель технически рационализированных форм. «Как в средние века главенствующим художником был архитектор-строитель, – прогнозирует теоретик, – так и в наступающем новом обществе им будет строитель-инженер»<sup>387</sup>. Вероятностно-миметическое искусство, по мнению исследователя, проиграет битву за свое существование прежде всего потому, что все созданное им относится к «области, *нереальность* которой признается невольно и самими художниками, готовыми уже и теперь стать «декораторами» реальной области бытия»<sup>388</sup>.

При всем отличии этих воззрений от иных, бытовавших в 20-е годы эстетических теорий, Фриче становился в один ряд с приверженцами концепции «производственного искусства». Приведем только одну выдержку из трактата ведущего идеолога «производственничества» Б. Арватова. «Социалистическое общество, – читаем у него, – заменив человека высокой техникой, заменит и человекоподобное искусство искусством высокой техники»<sup>389</sup>. Современная эстетика и литературоведение отвергают такую прогностику, хотя ее сторонники находят и в наше время<sup>390</sup>.

Как мы знаем, литературная теория Фриче утопична, и не только по своей мечтательно прогностической идеологии, но и по тому сквозному эстетизму, какой мы видим в последовательно проводимом в ней принципе соответствия. Этот принцип осуществляется как изоморфизм экономического базиса – классовой психологии – художественного образа – жанра и, наконец, стиля. Именно стиль является конечно-завершающей величиной теоретической и исторической поэтики Фриче, ибо именно стиль возводит весь конгломерат элементов в высшее, телеологически организованное единство. Заметим также, что тот, кто размышляет и пишет о новой «органической» поэтике, не имеет права забывать, что он имеет дело не только с эстетической системой, но и с ее экзистенциальным содержанием. Исследователь, изучающий воззрения Фриче, должен осознавать, что если уж он обнаружил утопизм теории стиля и если он сумел разглядеть и понять эстетический канон этого утопизма, то

жизненную содержательность последнего увидеть он просто обязан! Эти поиски никак нельзя отрывать от гуманитарного смысла литературной теории, то есть от тех представлений о *человеке*, на которых возводятся построения Фриче. Сейчас мы вполне определенно знаем взгляды ученого на этот счет. Конечно, творческая индивидуальность писателя и художника у него беззастенчиво подавлена отчужденным пониманием искусства, однако в самом искусстве – на стадии его антропоморфного развития – человек все же воспроизводится. Правда, воссоздается он исключительно статуарно и телесно-массивно. Несомненно, как и всякая скульптура, человек в таком искусстве прекрасен, но эта его красота, хотя и оживляется *психологией*, во многом формалистична, ибо лишена неповторимости и личной уникальности. Живые статуи, о которых тут идет речь, слишком *знаковы*, чтобы поддаваться капризам, а то и путанице, подчас вызываемых спонтанностью индивидуальных переживаний. Вообще они лишены чарующей алогичности поведения и не подвержены воздействию какого-либо импрессионизма. В исторической перспективе искусство будет, по мнению Фриче, опираться не на многообразие индивидуальных эмоций, а на тот рационализм, которым управляется процесс окультуривания всякой материальности. Этот упорядочивающий принцип даст возможность сформировать дотолемические представления о красоте, где не будет места рассуждениям о «красивом» и «некрасивом». Здесь будет царить *целесообразная в своей фигурности безмысленная вещь*, она заполнит собою всю окружающую действительность и окончательно вытеснит антропоморфное искусство. А что же найдет для себя человек, очутившись в мире целесообразной красоты? Литературная теория Фриче решает этот вопрос незатейливо, как и подобает доктрине, низводящей человека до уровня тела и вещи. По убеждению исследователя, люди, которые вырастут в атмосфере такой эстетики, «из полноты богатства <...> создадут мир удовольствий и красивых форм, так что радость жизни <...> станет естественным спутником человека в его земном странствии»<sup>391</sup>.

Вот вам и весь смысл этой непритязательной утопии. Не знаешь, чего тут больше: философского благодушия, обывательско-

го довольства или зловещего покоя. Мало того, что торжество утилитарной, математически выверенной вещи (или формы) почитается за счастье и вызывает умилительный восторг Фриче, недвусмысленно указывая при этом на ожидаемую исследователем гибель вероятностно-миметического творчества. Но именно здесь, на заключительной стадии теоретизирования, Фриче еще раз, теперь уже в непререкаемой форме, прямо заявляет об отказе понимать и интерпретировать *человека* сколько-нибудь духовно. Человек не только изгнан им из искусства, но он еще и превращен во вполне примитивный организм, предающийся безмысленным удовольствиям физически здоровой плоти. Глубокий и бесконечный гедонизм питает безмятежное счастье людей будущего. Там, где кончается история вероятностно-миметического искусства, начинается идиллическая жизнь и ее безоблачная философия...

Все это так. Однако мы совершили бы грубую ошибку, если бы попытались не заметить плодотворных идей Фриче, которые были высказаны в контексте утопических грез. Его теоретические мечтания можно было бы назвать своеобразной гипотезой, которая, как легко убедиться, в отдельных своих моментах обладает известной жизненной мудростью и научной эффективностью. Как и всякая гипотеза, она не может «гарантировать абсолютной истинности теоретических построений»<sup>392</sup>, но вскрывать какие-то важные особенности изучаемых объектов – в ее возможностях. С такими явлениями в мировой науке мы встречаемся весьма часто.

Не будем восхищаться Фриче, когда он преклоняется перед эстетизированной вещью, полагая, что за ней – будущность искусства. Но мысль о сквозном эстетизме стиля нужно всячески одобрить и указать на ее важность при уяснении специфики художественного творчества. В литературных произведениях мы всякий раз видим возвышенное, низкое и комическое, прекрасное и безобразное, и все это насыщено огромным жизненным содержанием, что, тем не менее, не дает нам права отождествлять искусство и жизнь, ибо отличием художества от действительности как раз и является его тотальный эстетизм. Все это не вытекает из социально-генетической теории литературы – прямо и даже противоречит ее



онтологическому пафосу, но соображения об эстетизме стиля – ценный элемент теоретической поэтики Фриче.

Несомненный интерес вызывают и наблюдения ученого над реализмом литературы XX века. Методологические обоснования его суждений не выдерживают критики, но высказывания Фриче об отдельных сторонах художественного творчества этого времени сейчас стали признанным научным фактом. Так, им верно отмечена тенденция некоторых писателей строить произведения «на таких материалах, которые имеют характер подлинных, не выдуманных документов, взятых непосредственно из самой действительности»<sup>393</sup>. Проблема документализма в литературе пристально изучается и к сегодняшнему дню имеет солидную библиографию. Соответствует литературной реальности и мысль Фриче о том, что внимание писателей XX столетия привлечено к созданию так называемых коллективных образов, то есть к изображению больших людских масс и общностей<sup>394</sup>. Вообще всякий творчески мыслящий литературовед обнаружит в трудах Фриче много для себя полезного и активно побуждающего к теоретической и исследовательской работе. Историк искусства найдет у Фриче много любопытного, по крайней мере, он должен задуматься над его теорией безмысленной и эстетизированной вещи, что, вероятно, поможет глубже понять специфику бурно развивающегося сейчас *дизайна*. Так что эстетическая система Фриче – не пантеон каких-то абсурдных и губительных для литературоведения и искусствознания идей, но научное наследие, во многом нужное и полезное при изучении художественного творчества.

### 5. Проблемы социологической поэтики

В конце 20-х годов теоретическая мысль задавалась вопросом: следует ли только объяснять искусство, исходя из того, каково оно есть, или же необходимо указывать на то, каким оно должно быть в различные исторические эпохи<sup>395</sup>. Ответ на этот вопрос во многом предreshал и специфику литературоведения. Должно ли оно потворствовать историческому объективизму или его долг заключа-

ется в определении новых рубежей искусства и, в связи с этим, собственных научных задач?

Именно в таком контексте выдвигались Фриче проблемы социологической поэтики – этого венца всей его литературной системы. Зная научную атмосферу тех лет, а также приверженность Фриче к теоретическим мечтаниям, мы не находим ничего исключительного в том, что многие его решения имеют прогностическую и действенную направленность. Создание социологической поэтики, полагал ученый, – дело будущего, однако приступить к ее построению нужно уже сейчас.

Вполне понятно, что социологическая поэтика Фриче не могла базироваться на морфологическом методе, подвергавшемся с его стороны критике, хотя некоторые положения исторической поэтики, например, В.М. Жирмунского, ему импонировали. Это относилось к той части формальной доктрины, где утверждался тезис о смене стилей как предмете обязательного изучения, а также к концепции универсальности стиля, проявляющегося не только в искусстве, но и в других сферах жизни<sup>396</sup>. Сочувствие теоретика вызывали и труды некоторых западных исследователей с их попытками социологического освещения истории искусства<sup>397</sup>.

Формирование поэтики, которую следует развивать в будущем, сопряжено, по мнению Фриче, с соблюдением некоторых условий. Во-первых, нужно помнить, что ее центральным предметом является стиль и жанр, не мыслимые в изолированной раздельности. Во-вторых, краеугольным камнем теоретико-исторических штудий должна быть некая программа, включающая в себя номотетические положения. Их – четыре. Это «(1) закон единства поэтического и жизненного стиля; (2) закон дифференциации господствующего «стиля эпохи» на разновидности; (3) закон образования стилевых и жанровых формаций; (4) законы развития стилей и жанров»<sup>398</sup>. Поэтика должна стремиться к реализации этих положений, почему они одновременно выступают и как ее научные задачи.

Как, вероятно, заметил читатель, таких же ориентиров Фриче придерживался и в своих историко-литературных исследованиях. Чем же тогда поэтика отличается от истории литературы? Несомненно – большей теоретичностью и обобщенностью, что позволяет ей быть наукой методологической. С этой точки зрения мы и подвергнем анализу каждое из выдвинутых положений.

Поскольку структурность искусства в общежизненной теории Фриче задается экзистенциальными факторами, то наиважнейшую задачу поэтики он видит «в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям» (171). Как известно, под экономическим стилем ученый понимал не что иное, как основной ингредиент «форм хозяйствования». Речь идет, следовательно, о соответствии художе-

ственно-эстетических образований определенным общественно-экономическим формациям. Мы уже говорили о нашем неприятии слепого и наивного изоморфизма, но самую идею о стадияльно-типологической характерности искусства мы горячо одобряем, видя в ней перспективную стратегию научных поисков Фриче.

С такой же открытой, но творчески инициативной критикой мы воспринимаем и вторую задачу. Тут хорошо то, что Фриче допускает многообразие в единстве, но досадно, что он заставляет читателя обмануться в своих ожиданиях. В самом деле, мы надеемся на углубленное исследование смысловых и структурных особенностей стилей, а встречаем лишь жесткое их разделение по психоидеологическому критерию. Фриче остается верным себе! Правда, неколебимой ценностью является здесь его культурологический пафос, и, вероятно, в этой части его труды достойны «современного прочтения». Отметим также дальновидность Фриче, сказавшуюся в том, что его желание знать законы дифференциации великих стилей претворялось в постановке одной из перманентных проблем науки. Чем являются незатухающие споры о литературных течениях, школах, группах и т.д., как не спорами о разноликости сторон того или иного эпохального стиля? Так что и здесь у Фриче можно находить вполне актуальные интенции.

Что же касается третьей задачи поэтики, то она сформулирована Фриче таким образом, что в наших глазах делает честь каждому серьезному ученому. Конечно, как морфология, так и структура жанра, представлялись теоретику если не смутно, то, во всяком случае, узко, обедненно. Но то, что жанр признавался им в качестве реальной и необходимой величины литературного процесса, до сих пор не утратило своей методологической значимости, особенно на фоне имеющей широкое хождение мысли о жанровой атрофии в литературе новейшего времени<sup>399</sup>. Нам бы также хотелось отметить стремление Фриче к познанию законов взаимоотношений жанра и стиля. Мы видели, что ученый, несмотря на беззаботную реакцию, всякий раз вызывающуюся необходимостью структурных разграничений того и другого, принципиально настаивал на включении в стиль и жанровых признаков. Единство и вместе с тем неоднознач-

ные отношения этих категорий несомненны, поэтому как история литературы, так и теоретическое литературоведение, видимо, обязаны обнаружить их историческую динамику и взаимосвязи, а не исключать одно из другого, как это делает, например, Г.Н. Поспелов. «Что касается жанра, – пишет он, – то едва ли можно согласиться с включением его в компоненты стиля» – на том основании, что жанр якобы не является признаком (или стороной) формы, он – показатель содержания произведения<sup>400</sup>. Мы полагаем, что соображения Фриче по затронутому вопросу отличаются научным реализмом, несмотря на всю простоту, а нередко и наивность его литературной теории. Отметим также, что именно в плоскости третьей задачи поэтики возникает вопрос о том, «как новый класс, выходящий на историческую сцену, формирует свои стили и жанры» (с. 173). Мы подвергли критике тот пункт учения Фриче, где он ассоциирует стиль с определенным классом: мировое искусство дает нам множество примеров хронологического несовпадения в существовании художественных форм и социальных групп. Однако в напряженные исторические эпохи (например, время Парижской Коммуны) проблема классово-репрезентативности искусства возникает с особой остротой, что не может не порождать вопроса о мере художественности литературного творчества. В рамках такой научной осмотрительности суждения Фриче не утратили своей актуальности и сейчас.

Исключительно важным нужно признать и то обстоятельство, что Фриче хорошо понимал необходимость исторического слежения за эволюцией художественных форм. Социологическая поэтика имеет сильную тенденцию к тому, чтобы быть поэтикой исторической, которая хочет знать законы развития жанров и стилей.

Конечно, литературная теория, о которой мы ведем речь, не обладает ресурсами, способными обеспечить успешное решение возникающих здесь проблем. Дихотомическая типология, слабо развитые представления о структурности стиля и жанра, изоморфизм искусства и действительности – весь этот механизм творчески не эффективен. Но сопоставление искусства различных эпох, производившееся Фриче с большой настойчивостью и нередко – удачно,

может составить ценный материал для сравнительного изучения литератур.

В трудах Фриче встречаются сопоставительные анализы литературы с другими формами знания. Эти разделы его книг также обладают любопытным для нас содержанием, ибо «на этапе выяснения основных закономерностей изучаемых процессов взаимообмен опытом сравнительного метода исследования в общественных науках может быть наиболее плодотворным»<sup>401</sup>. Нельзя не одобрить и того, что Фриче нацеливал литературную мысль на отыскание номотетического смысла в генезисе и развитии жанров. Современная наука осознает трудности, стоящие на этом пути. Жанр сложно опосредован стилем, его содержанием и другими факторами, поэтому связь между процессами образования, трансформации жанров и социальной ориентацией художника выступает отнюдь не всегда явственно. Что же касается развития стиля, то Фриче активно призывал фиксировать качественные изменения в литературном процессе, видя главное из них в том, *каков человек*, изображаемый в искусстве. Ясно, что статуарно-скульптурное восприятие антропоморфного образа ограничивало теоретические возможности мысли исследователя, но несомненным является то, что научное литературоведение, как и дельная литературная критика, также базируется на этой методологической основе. Правда, давление антивероятностных представлений об искусстве на всю теорию Фриче было столь сильным, что затмевало каноны классической эстетики, но забывать о том, что в известной мере они присутствуют в «новоорганическом» учении было бы несправедливо. Заметим также, что самому Фриче отказ от традиционной эстетики давался, видимо, нелегко. Во всяком случае, социологическая поэтика строилась, в основном, на опыте антропоморфного искусства. Создается впечатление, что ученый, находясь под воздействием теории исчезновения «чистого искусства», расставался с ним неохотно. Ближайшее будущее он оставляет за ним. «До установления коммунизма, – читаем в одной из его работ, – искусство борющегося пролетариата будет, конечно <...> «агитационным»»<sup>402</sup>, то есть наполненным социально-психологической рефлексией, чего предметное искусство, как известно, лишено. Это – последнее слово эстетической прогностики Фриче. Кроме общих предположений о последующей, вещевистской стадии искусства, ничего определенного сказать ученый не мог. Знать большее было ему не дано.

6. *Заключительная индивидуально-типологическая характеристика литературной теории Фриче*

Теперь, когда нам известны основные звенья литературной теории Фриче, можно дать ее заключительную индивидуально-типологическую характеристику, начать которую необходимо с главного, а именно с указания на то, что литературовед отвергал сколько-нибудь имманентное понимание искусства, видя в нем лишь жизненную форму, что и дает нам право усматривать в его построениях признаки (1) *онтологической* теории литературы, логически ведущей к (2) *мифотворческому* смешению искусства и действительности. Этот синтез прямо указывает на (3) *телесно-вещественную* специфику эстетических форм с подавлением в них идейного содержания, которое заменено здесь его (4) *сенсуальным* вариантом, что делает литературное творчество не только (5) *безмысленным*, но и (6) *безличностным*, поскольку художник лишен как интеллектуально-мыслительной, так и собственно изобретательно-эстетической инициативы и реакции на изображаемую в произведениях действительность.

В литературной теории Фриче речь идет об искусстве с точки зрения его тотальной материальности с включением в нее ферментов классовой психоидеологии, что вызвано (7) *чисто телесным* пониманием человека, который может быть представлен лишь в качестве *живой статуи, скульптуры*. Несомненно, тут много (8) *эстетизма*, находящего свое выражение не только в сквозной (9) *образности* или *зйдологии* искусства, но и усиленного методом (10) *изоморфичности*, охватывающей все элементы разбираемой системы. Этот признак в совокупности с прогностической идеологией придает конструкциям Фриче черты (11) *теоретической утопии*, определяя тем самым ее культурную и историко-научную ценность.

Все эти характеристики даны у Фриче не сами по себе, но воплощены в его концепции стиля, которая покоится на (12) *трудо-вой* теории происхождения искусства и (13) *игровом* его понимании. Эта концепция плохо различает морфологические и структурные компоненты художественных образований и находится в одном ряду с (14) *синкретическими* доктринами в области литературоведения и эстетики.



Общежизненная трактовка стиля, предложенная Фриче, налагает печать на всю его литературную теорию. Она предстает как излишне трезвая, откровенно обыденная «мудрость», житейская логика которой отдаляет ее от понимания творческой природы искусства, в соответствии с которой художественное воспроизведение действительности является не копированием, но отражением и эстетическим пересозиданием жизненного материала. Нетрудно видеть и то, что сведение художественного содержания к *сенсуальным моментам* ведет к уничтожению *символичности* как в стиле, так и в искусстве вообще. А это, в свою очередь, порождает (15) *антивероятностное* истолкование специфики художественного творчества.

Фриче полагал, что своими трудами он закладывает один из камней в фундамент социологической поэтики. В верности избранного пути он не сомневался. Однако его теоретические достижения противоречивы. Ради успеха начатого дела ему пришлось отвергнуть многое из того, чем жило научное сознание начала XX века. Он решительно пренебрег имманентизмом искусства, не поддался чарам биографического метода. И если бы не крайности этого его нигилизма, он нашел бы определенное сочувствие у современных литературоведов. Но отрицание канонов классической эстетики завело его слишком далеко, а ниспровержение теории смыслового содержания искусства предрешило крушение многих плодотворных начинаний. Попраание смысловой специфики художественного содержания приводило к весьма неточным и ненадежным выводам и прежде всего – об историческом своеобразии литературы. Суждения Фриче о различных эпохах в истории словесно-художественного искусства строились на основе их типологических различий – в одних случаях и совпадений – в других. Однако сама эта типология, не включавшая анализ идейного момента эпох, исходила из всем доступных общежизненных интуиций. Поэтому, если даже и была тут какая-то социология, то она оказывалась растворенной в стихии общежизненного содержания. И это... очень хорошо! Потому что живая мысль литературоведа в таких случаях уходила из-под жесткого методологического контроля, сосредоточиваясь на том, что действительно тесно связано с каузальными моментами творчества, с его образ-

ами, жанром и стилем. При всем этом остается непреложным тот факт, что литературная теория Фриче, хотя и утверждает право каждой общественной группы создавать художественные и эстетические ценности, в своих главных позициях вырастает на фундаменте (16) *доминантно-классового* понимания генезиса и исторического развития искусства.

### 7. *Жизненный смысл теоретико-литературных воззрений*

*В.М. Фриче*

В этом небольшом разделе нашей работы мы считаем необходимым высказать несколько соображений не о научной значимости литературной теории Фриче, ибо об этом уже шла речь на предыдущих страницах, но о том жизненном содержании, которым эта теория насыщена. И если бы нас спросили, что же является в разбираемой системе не только специфичным, но и , если хотите, небывалым, мы бы ответили, что самым поразительным представляется то обстоятельство, что литературная доктрина Фриче принципиально отдалена от каких бы то ни было *филологических* теорий художественного творчества. Она настолько перегружена общежизненным пониманием искусства, что специалисту-филологу, кажется, тут делать нечего. Ведь если литературовед работает в области истории литературы, то его обязанность состоит в том, чтобы заниматься анализом, по крайней мере, художественных идей, даже если в своей образованности он и не пошел дальше историко-культурной школы. Ученый же с современным ощущением своего предмета подобные занятия стремится совместить с морфологическим и структурным изучением литературных произведений, тем самым давая понять различие между жизненным материалом и его художественно-конструктивным воплощением в искусстве.

Ничего похожего мы не найдем у Фриче. Он поступает совсем иначе, полагая, что теорию литературы и искусства вообще можно строить на непосредственном и прямом восприятии жизни, а именно – в качестве *тела* и *вещи*. Такие взгляды у нас в России

имеют давнюю традицию. «Органическая критика» была первой теоретической формой этого необычного и поначалу удивлявшего многих мировоззрения. В начале XX столетия оно гальванизируется под воздействием философского реализма с его интересом к «пластичности живого материала»<sup>403</sup>. Несомненным является и то, что общежизненная теория художественного творчества питалась также и иными источниками. В частности, она чутко улавливала импульсы передового естествознания, утверждавшего незыблемость для науки, как ее почвы и материала, естественных тел – в противоположность исторически преходящим истолкованиям их природы и специфики<sup>404</sup>.

В этом свете то направление в литературоведении, которое мы определили бы как соматическое, или телесно-вещественное, полагало, что стоящая за текстом вещьность и есть то главное и существенное, над чем нужно думать и что следует целеустремленно изучать. Искусство пытались понять через «метод передачи мира перечислением вещей»<sup>405</sup>. И если вы хотите уяснить, в чем же состоит гений, например, Бальзака, то вам полезно обратиться к изучению его творчества именно с таких позиций, ибо созданный художником мир есть «мир вещей». «Люди, – указывал исследователь, – боролись за вещи, накапливали вещи. Антикварные лавки, комнаты ростовщиков стали обычными местами действия романов»<sup>406</sup>. В истории литературы как науке этот вещевистский критерий стал наиглавенствующим. В. Шкловский моделировал эволюцию французской литературы в XIX веке так: «Золя не прервал традиции Бальзака. Он изменил, демократизировал, так сказать, вещи, расширил их круг, ушел от сокровищ на рынок и даже на железную дорогу»<sup>407</sup>.

В книгах Фриче таких наблюдений более чем достаточно, потому что они – начало и конец его методологии и теории литературы. А предметом упорных размышлений и всесторонних анализов в трудах Переверзева является так называемое телесно-вещественное «бытие» – центральный пункт всей его литературно-эстетической системы. Так что в истории литературоведения, в пре-

делах его «органических» вариаций, мы имеем дело с определенным, а именно – *телесно-вещественным*, или *соматическим стилем научного мышления*. Как указывалось выше, это – очень сложное и еще плохо изученное явление культуры. Однако уже сейчас ясно, что в этой области найдется дело не только философу и искусствоведу, но и филологу. И прежде всего потому, что, как неоднократно указывалось, здесь мы на каждом шагу встречаемся с красотой – правда, понимаемой наивно и уж слишком конкретно. Какой бы образ мы тут ни взяли, он всегда – тотально материален, телесен и предметен. Он выступает как достоверная манифестация прошлой и настоящей культуры. В границах соматического мышления художественный предмет тождествен и равен предмету эмпирическому<sup>408</sup>. Речь идет, следовательно, о сквозном эстетизме как собственно художественных, так и жизненных реалий какого бы то ни было характера. А это и есть та ответственная сфера, где филологу не только можно, но и необходимо действительно использовать свое профессиональное мастерство. Ведь и в самом деле, когда Фриче уверяет нас, что жизненное тело и такая же вещь одинаково художественны и могут соперничать с ними же, т.е. с телом и вещью, воспроизведенными в искусстве при помощи слов, то он прямо говорит о своем методе *отождествления слова* и означаемой им *материальности*. Он погружает нас, следовательно, в глубины мифа. Филология как раз и есть одна из тех наук, которая издавна стремится понять, как миф, так и родственные ему конструкции. Чем же является миф в его сущности?

Более чем полвека назад А.Ф. Лосев писал: «Миф не есть бытие идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность»<sup>409</sup>. Такой вещественной и жизненной реальностью в литературной теории Фриче и предстает словесно-художественное искусство. Мифотворческий элемент во многом определяет характер самых важных разделов в построениях литературоведа. Так, например, созданная Фриче поэтика по отношению к ее классической форме кажется нам всецело условной величиной.

Почему? Во-первых, что́ это за поэтика, которая плохо различает художественное произведение и действительность? Во-вторых, что это за поэтика, которая чурается структурных и вообще каких-либо комбинаторных особенностей искусства, поступаясь этим правилом в исключительно редких случаях? Конечно же, такую поэтику, как бы мы ее ни называли: социологической, классовой или иной – в традиционном научном смысле слова воспринимать невозможно. Миф боится каких-либо аналитических, в том числе и структурных, подходов к нему. Поэтому в современной науке его существование может быть только эфемерным. Но есть одна область, где миф остается неисчерпанным, и потому теории, базирующиеся на его принципах, еще способны быть актуальными. Эстетическая система Фриче питается как раз мифологическими токами, размывающими его социологию и наполняющими представления об искусстве общежизненным содержанием. С этим мы связываем историко-культурную перспективу творческого наследия ученого.

Литературная теория Фриче – не только миф, но и утопия, вырастающая на мечте о будущем счастье всего человечества. Как и всякая такая утопия, она возвращена фольклорной и индивидуальной прогностикой. Обязательным ферментом утопии является ее эстетизм, без которого неосуществимо «идеальное общество»<sup>410</sup>. Литературовед приложил немало стараний и сил, чтобы дать хотя бы эскизное представление о будущем. Конечно, оно предстало перед ним во всем блеске и монументальности *пластически* трактуемой красоты, в том числе и красоты человека. Здоровое и прекрасное тело, живущее в мире эстетизированных вещей, – такая утопия манит к себе вполне жизненным, хотя и неискоренимо односторонним содержанием. Когда мы читаем книги Фриче, добираясь до вот этого всем понятного содержания, в котором по-своему осуществляется идеал жизни, свободной от эксплуатации и материальных тягот существования, – разве у нас не возникает симпатии к человеку, желающему видеть будущее человечество и красивым, и здоровым, и сытым, и, наконец, счастливым?

Нельзя не сказать и о том, что, несмотря на всю, пусть и неприятную, но все же завораживающую благость картины будущего земного рая, литературная теория Фриче полна жизненной динамики, борьбы классов с их победами и поражениями. На страницах его трудов нет изложения идеологических программ и манифестов враждующих сторон – его теория стиля слишком сенсуальна, но стиль, каким бы он ни был, всегда имеет своих исторических носителей. Классовая борьба представлена здесь в какой-то естественной и стихийной бессознательности. Фриче довольствуется этим, потому что его теория питается воздухом мифа, все реалии которого только и могут быть «не познавательного, а поведенческого плана»<sup>411</sup>. Это, кстати, и объясняет поведенческий характер стилевой концепции, выдвинутой социально-генетическим литературоведением. Закрепив стиль за вполне реальными историческими его носителями, т.е. за социальными группами и классами, Фриче тем самым придал своей литературной теории ярко выраженные черты определенной философии жизни. В тексте книги мы выражали свое отношение к этой жесткой и волевой методологии. Но что плохого в том, что страницы его трудов пестрят такими терминами, как «капитализм»<sup>412</sup> или «империализм»<sup>413</sup> в обрамлении названий многих стран? И разве произведения Фриче не возвращают нас к жизненно значимым фактам истории? Писания литературоведа прямо-таки пламенеют страстно воссозданным состоянием мира. Мы убеждены, что современный читатель способен воспринять этот эмоциональный спектр как актуальную духовно-жизненную ценность. Более того, эта благородная страстность исследователя может мобилизовать нас на активное социальное деяние, что лишней раз подтверждает живую энергию социально-генетического литературоведения. Однако этот эффект никак не соотносим с той пассивистской телесно-массивной теорией человека, каким он нарисован Фриче. Человек в его книгах – безличностен, с функциональной готовностью выполняет любую «волю истории», и потому его жизнь – во власти слепого фатума. Когда же этот человек богат и сыт, его жизнеощу-

щение лучезарно, и он радуется, как дитя. В его поведении много естественности, но она все-таки чрезмерна, ибо идейно и философски – бессильна. Питающий ее источник – физическое здоровье и вещевистская эстетика благополучия.

Литературная теория Фриче – это самоудовлетворенная теория. Но ее автор был бесконечно далек от какого-либо нарциссизма. Напротив, изучая наследие Фриче, мы видим его обостренное и в высшей степени *постоянное* духовное беспокойство. Стремление к достижению научной цели заставляло его с неукротимой энергией втягивать в свои исследования всякий раз новые и разнообразные имена, события и факты. О ком и о чем он только не размышлял! О Данте и Шекспире, Мольере и Байроне, Пушкине и Гофмане, Бальзаке и Л. Толстом, А. Франсе и Б. Шоу, Вал. Майкове и Ап. Григорьеве, о Гауптмане и пролетарских поэтах... Таким он и вошел в пантеон русской культуры. И если вы скажете, что у этого человека не было доктрины, которая освещала бы предмет его исследования достаточно глубоко и исчерпывающе, то здесь допустимо задать вопрос: а есть ли вообще какое-либо учение, которое отменяло бы значимость иных? И разве «История» Геродота налагает запрет на сочинения Фукидида, делая их ненужными? И неужели вы думаете, что героический Гомер с его артистизмом зачеркивает творчество деловитого и даже вполне прозаического Гесиода? Что же касается степени охвата изучаемого предмета, то она у Фриче весьма высока. Пусть он не создал объемной теории стиля и творчества вообще, однако беспристрастное чтение его трудов говорит, что их автор, если уж он взялся за дело, хочет знать об искусстве многое: и как оно исторически возникло, и что оно есть само по себе, и что в нем воспроизводится. А воспроизводится в нем человек и среда его обитания. Это и дом, и сад, и усадьба, и город – все, в чем выражаются формы жизни. Они, конечно, историчны и потому многообразны. Но сколь длительна история и как далеко до ее «конца», то есть до всеобщей гармонии? Хотя до наступления царства красоты требовалось запастись терпением, в первой трети

века все же казалось, что не так уж оно, это царство, отдалено от нас. Дань таким иллюзиям отдал и Фриче, что вовсе не делает его фанатичной и коснеющей фигурой. Статьи и книги ученого с их общежизненным содержанием сейчас приобретают особый смысл. У них есть свое будущее.



## **ЧАСТЬ IV**

# **ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА П.Н. САКУЛИНА**

## ГЛАВА 6

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

#### 1. Место П.Н. Сакулина в литературоведении 1920-х годов

Павел Никитич Сакулин принадлежит к тем ученым, в чьих трудах методология «органицизма» сочетается с традициями другого пласта русской филологии. Его статьи и книги естественно впитали оптимальные достижения А.Н. Веселовского, Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни и других филологов, проявлявших живой интерес к эстетической и комбинаторной специфике литературного творчества. Автор фундаментальных исследований по истории и теории литературы, он обладал широкими мыслительными горизонтами. Образованность Сакулина была универсальна. Сегодня, когда многие из филологов становятся знатоками лишь отдельных тем и с гордостью называют себя «пушкинистами», «лермонтоведами», «структуралистами» и «семиотиками», бессмысленно пытаться найти категорический ответ на вопрос: кем был Сакулин? – «лингвист» или «литературовед», «а тем более, например, – по какому периоду в истории языка или литературы, по какой теоретической проблеме он специализируется»<sup>414</sup>. Работы Сакулина насыщены огромным эмпирическим материалом. Они в полном смысле слова строго научны, но (и это может показаться странным) в них нет того, что можно было бы назвать окончательными и регламентирующими решениями. Напротив, его книги, если воспользоваться выражением А.В. Михайлова, «давали такой принципиальный *итог* литературоведческой мысли, который по мере возможностей не был субъективным и случайным и который, будучи основательным, мог обдумываться и осмысляться с пользой для дальнейших, новых осмыслений литературных процессов»<sup>415</sup>.

Сакулин с любопытствующим вниманием относился к социологическим и формальным (морфологическим) изысканиям филологов, его современников. Однако ни одна из доктрин им не абсолютизировалась. Он был занят построением *синтетической* истории и теории литературы. В его работах, особенно в их методологи-

ческой части, хорошо просматриваются стереотипные приемы теоретико-литературного «органицизма», а также желание скоординировать их с морфологическим методом, что совсем не напоминает Б.И. Арватова с его «Социологической поэтикой». Почему? Прежде всего потому, что мышление ученого не поддавалось обаянию теоретического мифологизма, оставаясь подлинно филологическим. Слово у него не подвергалось отождествлению с означаемой вещью. Вещь и знак вещи, равно как и её художественный образ, Сакулиным, без всяких оговорок, резко дифференцировались и не смешивались.

Будучи эрудитом в области русской культуры, в частности, в её идеологиях и стилях, Сакулин отдавал должное смысловому содержанию искусства. Тут он всецело разделял идеи классической эстетики и с высоты этой традиции оценивал как социологический «органицизм», так и морфологический метод. Говоря нынешним языком, учёного интересовала не столько комбинаторика произведения, сколько её порождающая причина, то есть идейно-смысловой уровень словесно-художественных структур. При этом ему было ясно, что произведение, будучи диффузной и нераздельной целостностью, должно быть подвергнуто изучению с точки зрения дифференцированности содержания и формы. Сакулин настаивал на том, что литературное творчество – интимный процесс и что в историко-литературном развитии наблюдается возрастание роли индивидуально-артистической личности и что она, эта личность, как и её художественные творения, требует всё новых и совершенных методов познания. Если бы мы вознамерились охарактеризовать какое-либо художественное произведение и его культурную эпоху – по критериям литературоведения 1920-х годов, то наиболее адекватные результаты были бы получены в том случае, если бы такая характеристика слагалась из параметров, предложенных литературной теорией именно Сакулина, а не кого-либо иного из филологов – его современников.

С точки зрения общей научной ситуации, литературоведение 20-х годов плюралистично. Однако всё это методологическое приволье поддается типологическим стяжениям. Социально-

генетическое литературоведение, «формальная» или морфологическая школа и то течение, которое пытается синтезировать эти доктрины, а именно формально-социологический метод, – составляют вполне оригинальный пантеон телесно-вещественной или пластической философии литературы.

«Органическое» литературоведение едино в утверждении телесно-вещественной специфики искусства. Оно демонстрирует сплоченность и в подходе к литературному произведению. Так, мы видим, что теории Переверзева и особенно Фриче, уклоняются от глубокого структурного анализа. В трудах этих ученых проводится сознательная защита монолитности литературно-художественного стиля. Представления о морфологии произведения у них неразвиты; комбинаторная сторона искусства подавляется в их исследованиях общежизненным его восприятием. Столкновение этой методологии с раздельно-структурным анализом литературы привело, как это видно по работам Переверзева, к драматической ситуации, поставившей под угрозу «органический» монизм его доктрины. Что же касается «формальной школы», то центральным пунктом ее теоретической системы также остается убеждение, что литературный шедевр, художественное творение – это *вещь*. Однако в своем стремлении к морфологическим разборам произведений «спецификаторы» противостоят Переверзеву и Фриче. Это стремление у них было буквально ненасытным. Морфологические теории содержат многое из того, что можно было бы назвать детством комбинаторного мышления, которое упивается своим могуществом, хотя последнее весьма часто оказывается мнимым. Эти теории воодушевляются идеей рассчитанности, технической слаженности и легкой возможности «развинчивания» вещи, предмета. Они предаются бесконечным дифференцированиям частей и деталей, их сложением и возведением в законченные и безмысленные конструкции. Все это напоминает не только реальную инженерию изготовления вещи, но и ее математичность, числовым образом фиксирующую специфику и закономерность созданного объекта. Полученная в результате такой комбинаторики вещь охвачена внутрискруктурной динамикой, что и позволяет как вещи, так и ее составляющим элементам должным

образом *функционировать*.

Подвергать критике идею структурности и функциональной связности элементов художественного произведения – значит быть отброшенным от магистральных поэтологических тенденций в век историко-культурной школы. И все же, по крайней мере, два критических соображения остаются в силе. Во-первых, морфологи «по-своему унижали литературу, отвергали ее изначальную непостижимость, претендуя на окончательное знание того, *как* она сделана»<sup>416</sup>. Эта гордыня позднее отзовется в структурализме. Иначе говоря, мы теряем здесь всякую надежду на восприятие искусства как чуда. Во-вторых, вполне возможно, что тотально функционирующая, но безмысленная структура у некоторых из нас вызовет сомнение в ее эстетической ценности. И, вероятно, мы будем правы, сопротивляясь попыткам истолковать творческое «я» художника – слепо и безмысленно, низвести его до значения некой функции. Мы настаиваем на уникальности художественного содержания, создаваемого личностью, равно как и полагаем, что писатель – самодостаточен.

На почве функционально-слепого понимания человека морфологи сближаются с участниками социально-генетического литературоведения: ведь телесно-массивный человек, теоретически воссозданный Переверзевым и Фриче, также лишен социальной и творческой активности. Вспомним, например, что «бытие» у Переверзева захлестывало и всецело поглощало индивида в своей клокующей, организационно-предметной деятельности. *Дело* человека становилось *больше, выше и могущественнее* самого человека. Преклонение перед вещьевистски понимаемой пластикой литературы и искусства сделало новую «органическую» поэтику и морфологическое литературоведение бессильным в решении некоторых актуальных жизненных и эстетических проблем.

Формально-социологическое учение о литературе и искусстве считало рассказ, повесть, роман и т.п. некими эстетизированными *изделиями*, рождение и существование которых определялись не только их растительно-органическим происхождением из бытия как *производства*, но и ситуацией *потребления*. Это было причудливым и предельно утрированным симбиозом пластической теории

литературы и вульгарно-экономической социологии. Проблема функциональности искусства и литературы представала в сопряжении с понятиями *спроса* и *предложения*, что и поддерживалось опять-таки учением о вещности художественных произведений, так что все разговоры о литературном творчестве превращались в рассуждения об изготовлении и потреблении вещей, которые теперь становились *рыночным товаром*, а не медиумом человеческого духа, как привыкли считать мы, воспитанные на классических учениях об искусстве. Однако при всей очевидности того, что все эти построения сильно отдалены как от литературоведения, так и искусствознания – в их специальном, специфическом смысле, все же есть в писаниях Арватова один элемент, не уничтожаемый никакими страстями автора к экономизму и производственности. И какой бы жалкой с точки зрения классической эстетики ни казалась вся его теория, она остается литературной и, что очень важно, эстетической теорией. Эстетизм формально-социологической концепции искусства и литературы восходит к «органической критике» Григорьева, трактовавшего художественное произведение как формованное тело, которое, хотя и не заряжено *идеей*, всегда разумно очерчено, отграничено как определенное, конкретное воплощение одной из множества сущностей *живого*, гнездящегося в мировой телесности. Всякое тело в своем бытии и форме подчинено у Григорьева изначальной целесообразности и гуманной *оправданности* жизни, почему и можно сделать вывод о том, что телесность в своей фигурности, организованности всегда *телеологична*. Она любит не только гармонию в себе, но еще и гармоничную сопряженность с другими телами мирового целого. И вот эта пронизывающая гармоничность всемирной телесности делает жизнь и искусство не просто согласованной в себе материальностью, но чем-то более высоким и важным, а именно, *художественным образом*. Так что учение Григорьева о жизни и искусстве предстает вместе с тем и как учение о *красоте*. Поэтому всякая вещь, предмет, тело здесь изначально эстетичны или, иначе, эстетически предуказаны. Все последующие пластические теории искусства, как бы они ни обедняли наследие «последнего романтика», вбирают в себя этот эстетический элемент и

несут его в качестве своего естественного признака.

При всей нашей убежденности в том, что формально-социологический метод базируется на пластическом понимании художественного произведения, все же требуется одно необходимое разъяснение. Известно, что Переверзев и Фриче отрицали идейную наполненность творчества, морфологи занимали тут столь же негативную позицию. А вот Арватов писал об идее художественного произведения. Как следует понимать это?

Ни одна из теоретических поэтик 20-х годов не утверждала, что искусство – бессодержательно. Но многие из этих поэтик отвергали содержание как *логическую* мысль, как *идеологию*, а также *дидактический* и иной *смысл* художественных творений. Семантическое или смысловое содержание оказывалось чем-то затерявшимся и угасшим в фигурности формы. Так понимает дело и Арватов, когда пишет «об идее как приеме»<sup>417</sup>. Это значит, что *идея* понята здесь не в смысловой специфике, но всего лишь в ее заостренно-конструктивной, структурной функции. Таким образом, формально-социологическая доктрина по своим логико-методологическим качествам остается пластической теорией искусства.

Итак, превратив художественное произведение в тело, в вещь, одни наделяли его фантомом *живого*, другие умерщвляли это *живое*, достигнув тем самым возможности расчленять художественную структуру как угодно, третьи всю эту мертвенную, обездушенную предметность стали воспринимать как изделие и товар. И если в пластическом толковании искусства мы еще находим эстетику, то во всех остальных моментах анализируемых доктрин ни собственно литературоведения, ни собственно эстетики – нет. Поэтому-то все рассматриваемые теоретические изъяснения глухи ко всякому смыслу в искусстве и ко всякому лично-осознанному участию художника в нем. Вы хотите знать о правах вашей творческой индивидуальности, воплощенной в художественном создании. Вам отвечают, что «бытие» и литература могут обойтись без «генералов», то есть без вас со всем вашим богатым и изысканным внутренним миром. А если вы скажете, что вот, мол, у Арватова есть целая философия

потребления ваших вещей, то и здесь вас не утешат. Вам ответят, что вещи эти превращены в товар, к которому вы не имеете никакого отношения, хотя он и создан вашим гением. Товар потребляется, а о вас не помнят и знать не хотят, ибо вы «растворены» в вещи и отождествлены с товаром. Да, это вполне законченная и мрачная теория выкорчевывания личности из творчества!

Позвольте, могут сказать читатели этой книги, выше вы писали, что «органическая» поэтика боится разделяющих и дифференцирующих операций над диффузной структурой произведения, а теперь вы же описываете какую-то вакханалию «почастного» и дискретного анализа – в границах все той же «органической» теории литературы. Как это следует понимать?

Да, действительно, мы видим, что теоретико-литературный «органицизм» в течение долгого времени сохраняет свое ядро – онтологизм в воззрениях на искусство и отождествление художественных образов с «жизнью», а также на их основе становящихся словесно-эстетических структур – с телом и вещью. Но вот теперь то, чего так избегал Ап. Григорьев, свершилось. Критик оказался пророком, предвидевшим катастрофическую судьбу «органической» теории искусства в случае, если она прельстится магией «почастных» методов. Вторжение инструментальных средств анализа в целостность живой соматичности произведения поставило Переверзева перед выбором: пожертвовать социологическим пафосом своей теории или, отступившись от него, сохранить «органическую» целостность доктрины. Судя по всему, ученый выбрал второй путь, но чувство внутренней смуты у него все же осталось.

Процесс распространения морфологических и даже детально-технологических тенденций в литературоведении нарастал. И для В.Б. Шкловского, например, тут не было никакой драмы. Произведение – вещь, и необходимо знать ее конструктивные пружины. Образ произведения как *живого* организма – умер, тем самым препятствия на пути раздельного изучения художественных структур были устранены<sup>418</sup>. Вскоре пришло время и ядерных понятий всей «органической» поэтики – тела и вещи. Ю.Н. Тынянов и В.М. Жирмунский, как и Б.М. Эйхенбаум, от них просто отказались.



Более того, они их как бы и не замечали, имея дело с лингвистическими заменителями, то есть с языком творчества. Первый развивал идею лексической семантики, второй – *темы и мотива* как слагаемых поэтического содержания, третий сосредоточился на изучении морфологии движущегося *текста*, то есть на его процессуальности. Так «органическая» поэтика переросла самое себя и шагнула в область лингвистически понимаемого стиля и литературы вообще. Симптомы самоотрицания, которые мы фиксировали в глубинах литературно-эстетического «органицизма», в конце концов, взорвали целостность теоретических ансамблей и открыли перспективу для новой парадигмы или стиля мышления, если выразить это событие в терминах современной науки<sup>419</sup>.

Поэтологический взрыв – эпизод общей панорамы искусства и его теории в эпоху «серебряного века» – нашел свое продолжение, но уже в границах советской истории. Пассионарные энергии духа, воплотившиеся в великих художественных произведениях, захватили и сферу научной мысли с ее почти лихорадочными методологическими исканиями. Академическое литературоведение находилось на высоте общего, то есть европейского научного контекста, и оно стремилось к созданию целостных теоретико-методологических систем, что, в общем, ему удалось осуществить. Собственно новая «органическая» поэтика и морфологическая доктрина, в какой бы оппозиции к академическому литературоведению они ни находились, по существу, являются такими системами. Поэтому общая характеристика русского литературоведения первой трети века должна включать в себя этот факт, подчеркивая его ценностную значимость. Названные направления, целеустремленно реализуя свои стратегические цели, хорошо осознавали самый тип своей мысли и ее связь с вполне определенной научной традицией. На наш взгляд, исследователи обязаны считаться с двумя обстоятельствами. Они должны учитывать, что (1) литературные теории 1920-х годов – это плод эпохи Серебряного века, который, в силу мощной духовной инерции, (2) не завершился в 1917 году, но в течение первого десятилетия все еще продолжал достраивать и окончательно оформлять ранее задуманное. Эта работа трагически сов-

пала с начавшимся подавлением властями не только филологии с ее «прорывными» идеями, но и других гуманитарных наук. К сожалению, у нас нет адекватных оценок теоретических и исследовательских достижений этого противоречивого периода. Так, например, В. Эрлих, не считаясь с обрисованным положением дел, пишет, что «русское литературоведение бесцельно блуждало между двумя противоположными полюсами – импрессионизмом и педантизмом, не обретя собственных методов, не определив предмета изучения и даже не установив с полной определенностью, к какому типу научного познания оно должно принадлежать»<sup>420</sup>.

Полнокровная ситуация в науке 1920-х годов складывается из участия в общем литературном процессе и филологов иных направлений. Что же касается марксистского литературоведения, которое до недавнего времени превозносилось как творчески доминирующее, то его когнитивный потенциал был незначителен. Как отмечается в новейшем исследовании, единственное, что было ему по силам, так это «справляться с анализом произведений, которые можно отнести к «массовой литературе», где наблюдается прямое взаимодействие текстов с идеологией различных социально-психологических структур»<sup>421</sup>. В ценностном отношении это направление, если выражаться языком семиотики, имеет весьма низкий рейтинг<sup>422</sup>.

Сакулин как ученый вырос в традициях академического литературоведения. Опора на историко-культурный и сравнительно-исторический методы – с различной мерой предпочтения каждому из них, хорошо просматривается в его исследованиях, изобилующих и до сих пор ощутимыми научными результатами. Автор идеи синтетической истории литературы стремился к равновесности различных сторон в методологии науки, чем и объясняется в его трудах отсутствие признаков какого-либо экстремизма. Но каково его отношение к «органической» поэтике и морфологической доктрине?

Выше отмечалась некоторая зависимость Сакулина от когнитивного стиля социально-генетического литературоведения, что сказалось, в частности, в «растительном» понимании ученым таких концептов, как «бытие» и «искусство». Формы творчества препода-

сились в качестве эманации действительности и ее порождающих энергий. Правда, культурологические апелляции Сакулина смягчали эту зависимость, но преодоление «органицизма» всякий раз требовало от него известных интеллектуальных усилий. При анализе литературной теории ученого мы постоянно будем видеть это борение с пластической философией творчества. Элементы методологического «органицизма» у Сакулина остаются легко обнаруживаемыми, тем не менее, его научная система по своему содержанию и теоретическому пафосу находится в иной плоскости, нежели новая «органическая» поэтика. Ряд проблем, выдвинутых социально-генетическим литературоведением, он ставит по-своему, добиваясь при этом качественно отличных и более плодотворных решений – прежде всего за счет хорошо развитого у него чувства структурности и комбинаторной специфики художественных произведений. В современной русской филологии ни одно литературное учение не может не повторять многое из того, что сказано на этот счет автором «Теории литературных стилей». Если же говорить о ключевых моментах в истолковании этой категории, то тут заслуги ученого особенно велики. Взамен безмысленной, хотя и телеологически выстроенной, формы он изложил совсем иное понимание стиля, полагая, что это не только формованная явленность художественного – эмоционально-смыслового – содержания, но и такая структура, многоуровневое строение которой охватывается некими принципами, что и было указанием на методологические пружины творчества. Термин «метод» Сакулиным не употребляется, но *понятийно* входит в систему его размышлений о поэтике литературы. Рассмотрение стиля с точки зрения морфологии и иерархии составляющих его ингредиентов говорило о высокой корректности теоретического мышления ученого, а также о разрыве с синкретическим восприятием литературоведческих категорий. Сделать же это было нелегко. Литературоведческая мысль той поры как в художественном произведении, так и в истории литературы, не видела того, что хорошо различается современной наукой. Мы говорим о теоретически осознаваемой *раздельности* таких понятий, как художественный стиль и творческий метод. Для научного сознания тех лет такой дифферен-

цированности понятий не существовало, в литературе оно ничего, кроме стиля, не усматривало. Поэтому история литературы составлялась только из стилей, а литературное направление выступало в качестве стилевой общности художников. Вопрос о соотношении стиля и метода – как в структурном, так и в эволюционно-историческом плане, даже и не возникал<sup>423</sup>. Морфологи при всей своей одержимости структурными «разложениями» художественных произведений категории творческого метода не знают, не подозревают о ее существовании и поэтому не выделяют ее как внятно проявленный структурный элемент. Правда, вполне смутные догадки по этому поводу имеются у Ю.Н. Тынянова, но они находятся на периферии его научных работ и не получили ни теоретического, ни исследовательского развития. Так что все структурные анализы «формалистов» носят стилистический характер, какими бы многообразными и разносторонними эти анализы ни были. Что же касается непосредственно проблемы художественного содержания, то в этом важнейшем пункте теория литературы Сакулина резко противостоит «органической» поэтике и морфологическому учению. Содержание, по Сакулину, – сложный и многосоставный феномен, тесно сплывленный с формой его выражения. Главенствующая роль в нем принадлежит *идейно-смысловой* специфике, а это значит, что разработка проблемы стиля ориентирована не в сторону материальных его характеристик или некоего *живого* (психического), но именно *логосного*, то есть словесно-семантического своеобразия. Стиль, следовательно, введен Сакулиным в систему филологической рефлексии – с отвлечением его специфики как от грубо понимаемой «жизненности», так и от слепой, асемантической техногенности.

В эпоху отчужденно-личностных трактовок творчества особую значимость приобретал тезис Сакулина о неустрашимости из литературного процесса творческой индивидуальности писателя. Теоретик указывал также на необходимость применения ценностных критериев в характеристиках направлений и стилей. Они важны как для прояснения самой проблемы, так и в более широком, историко-литературном плане. Исследование ценностных аспектов искусства проводилось Сакулиным с учетом той роли, какую в литературно-

художественном процессе играет творческая индивидуальность, ее новаторство, а также такие факторы, как традиция и преемственность. По разнообразию интересовавших его проблем, равно как и по способу их решения, ученый всегда тяготел к тому *икаризму*, который, по его словам, столь характерен для русской науки<sup>424</sup>. Вероятно, в этом кроется причина культурного долголетия литературно-эстетической теории Сакулина.

2. *Литература и действительность: каузальные связи. Проблема содержания и формы в литературе. Смысловая и многосоставная трактовка содержания. Понятие «литературной жизни»*

«Литература, как и искусство вообще, – писал Сакулин, – есть *социальное явление*. Это – основная наша предпосылка»<sup>425</sup>.

Подобными определениями в 20-е годы было трудно кого-либо удивить. Переверзев и Фриче как раз только и делали, что говорили о социологии литературы и искусства. Однако если литература представлялась им в форме «органического» продолжения жизни, что стирало границу между последней и ее эстетической выразительностью, то Сакулин пытается уйти от такой логики. Он ищет некое средостение, которое служило бы связующим звеном между действительностью и художественным феноменом. С опорой на теорию факторов он обосновывает идею зависимости литературы не от «бытия» и экономики, но от того, «что имеет *непосредственное* отношение к<...> литературным фактам»<sup>426</sup>. Таким источником прямого воздействия на литературу оказывается сознание и культура каждой социальной ячейки общественного организма. Изучение детерминированности литературного явления этими «идеями-силами» и будет подлинно научным его объяснением. Литература у Сакулина соотнесена с культурной средой или, уже, с культурной группой, как выражался Н.И. Кареев, изложивший в свое время теорию исторического и культурного прогресса<sup>427</sup>. Литературовед придает схеме Кареева некоторую спецификацию, выдвигая понятие *культурного стиля*, соотнесенного с определенной культурной средой. Понятно он разделяет *социальное* и *стилевое*, хотя и видит их необходимое единство. «Для нас, – пишет Сакулин, – важен социальный процесс в целом и его культурный стиль»<sup>428</sup>. Продвигаясь по этому пути, он размышляет над *стилем эпохи*. Какие бы слабые стороны ни выявлялись в его суждениях на эту тему, все же нельзя не видеть их культурологического пафоса, заявленного с большей принципиальностью и последовательностью, нежели это делали Переверзев и Фриче. В наше время такой подход к стилю эпохи яв-

ляется актуальным и полезным. «В широком культурологическом определении стиля, – читаем у современного исследователя, – черпает сегодня многое для его понимания и искусствоведение, и литературоведение, и эстетика»<sup>429</sup>.

Результатом духовно-творческого понимания словесно-художественного искусства явилось неприятие Сакулиным «Очерков по истории западноевропейской литературы» Фриче<sup>430</sup>, сильно зараженных «органицизмом» с его общежизненными критериями в подходе к искусству. Книга Фриче, по словам Сакулина, «не улавливает специфических черт именно истории *литературы*»<sup>431</sup>, тогда как у нее, продолжает ученый, «своя природа и свои формы проявления»<sup>432</sup>.

Не следует приходить в ужас или испытывать чувство тревоги по поводу утверждаемого Сакулиным имманентизма. От «спецификаторства», в котором его когда-то упрекали, он был вполне надежно защищен своими симпатиями к содержательно-смысловым аспектам искусства. Поэтому нам остается лишь сожалеть, что мысль Сакулина, об *изолированности* литературы от бытия, взятого в его «органической», телесно-вещественной субстанции, проводилась недостаточно последовательно. Речь же тут идет о том, что искусство, являясь формой духовно-творческого отражения действительности, и в самом деле самостоятельно: ведь оно, как указывалось, не жизнь, но – иллюзия жизни. Искусство *иррелевантно*, оно, конечно, есть бытие, но такое, которое, возникнув на базе обосновывающей его социально-исторической действительности, насыщено не только эпохальным, но и провиденциальным, общечеловеческим содержанием. Поэтому в своем существе оно не только выше и глубже вызвавшего его времени. Этой своей высотой и глубиной оно, в известном смысле, вообще не зависимо от него.

Итак, в объяснении связи литературы с действительностью Сакулин движется по такой линии: от социально-культурного процесса – к процессу литературному. Поскольку же социальная структура общества состоит, по выражению Сакулина, из различных классовых пластов, между которыми происходит не только экономическое, но и культурное взаимодействие, то указанные пласты (по

вертикальному разрезу социальной структуры) он склонен «считать скорее культурными слоями, нежели просто классовыми»<sup>433</sup>. Если же мы хотим представить структуру литературного процесса фигурально, то в этом случае удобнее, как считает Сакулин, «исходить из господствующих понятий о культуре и о степени ее высоты. Кроме того, – продолжает он, – самая структура, при таком понимании, получает желательную устойчивость: широкий фундамент пирамиды образуют массы; кверху пирамида суживается; корни самой утонченной культуры уходят вглубь»<sup>434</sup>. Исходя из этой методологической схемы, ученый создает картину развития русской литературы<sup>435</sup>.

Литературная жизнь выступает у Сакулина как часть социального процесса, «стержнем которого служат производственно-экономические условия»<sup>436</sup>. Однако рядом с экономикой действуют и другие грани социальной жизни, обладающие определенной самостоятельностью. С возрастанием собственного влияния на те или иные стороны социального процесса некоторые из них становятся обуславливающими *факторами*<sup>437</sup>. В области же литературы и искусства, как помним, непосредственное влияние чаще всего принадлежит факторам неэкономического характера, «образующим так называемую *общественную психологию*». Историк литературы призван «выяснить *культурную среду*, в которой развивается литература, господствующие в ней *идеологии* и ее *социально-психологическую доминанту*»<sup>438</sup>. Идеологические факторы, равно как и психологические, не всегда однородны. «В одном случае это могут быть философские течения эпохи, как, например, в период символизма, в другом – социологические и социальные идеи, как в период народничества»<sup>439</sup>.

Бросается в глаза стремление Сакулина не упустить из виду ни одного существенного фактора литературной жизни, а ее общая схема, воссозданная теоретиком, и донныне используется как вполне отвечающая реальным историко-литературным представлениям. Отметим также, что в научном контексте 20 – х годов некоторые из результатов его размышлений имеют принципиальный смысл. Так, в приведенных высказываниях мы видим четкое разде-



ление литературоведом идеологии и психологии, что само по себе следует считать большим теоретическим достижением, не говоря уже о том, что осознанная дифференцированность понятий содействовала преодолению синкретизма новой «органической» поэтики. Переверзев и Фриче психологизировали содержание искусства, они вели речь о классовой психоидеологии, а выветренность *идеи* из творческих созданий как раз и обеспечивала телесно-вещественное толкование литературных произведений и «органическую», наивно-растительную привязку писателя к тому или иному классовому «бытию». Сакулин же, не всегда умея верно объяснить социологические пружины в отношениях литературы и класса, тем не менее, приходит к утверждению многообразия и сложности этих отношений. Он уясняет также, что литературу «нельзя понимать в том узком смысле, что<...> писатели<...> непременно принадлежат к одному классу, прикреплены к нему, как крепостные»<sup>440</sup>.

Согласившись с тем, что художественное творчество непосредственно замыкается на идеи и общественную психологию, Сакулин не устает повторять мысль о самостоятельности литературы, хотя стереотипы научного мышления, которые были характерны для его времени, хорошо просматриваются в выдвигаемой им программе. «Социологически обусловленная со стороны как формы, так и содержания, – пишет он, – литература, как идеология высшего порядка, в известных пределах живет по своим *внутренним законам*. Конкретный процесс жизни складывается из *эволюционного* и *каузального* моментов»<sup>441</sup>.

Идея эволюции, популярная в Европе и у нас, служила базой сравнительно-исторических изучений А.Н. Веселовского. Она была принята и русской исторической наукой. Так, например, Кареев сформулировал теорию развития общества как движения «органической» и «над-органической» систем в их эволюционно-каузальном взаимодействии<sup>442</sup>.

Заявив принципиальные положения, Сакулин пытается выработать методику изучения предмета. Но здесь многое остается непроясненным – и не только для нас, исследователей, но и, видимо, для него самого. Он пишет, например, что «социологизм на-

сквозь пропитывает работу историка литературы и самым активным образом влияет на все построения нашей науки»<sup>443</sup>. Но как понимать социологизм? С одной стороны, в вышеприведенных высказываниях Сакулин утверждает тотальную социологическую обусловленность литературы – как в содержании, так и в форме. Создается впечатление, что литературовед находится под сильным обаянием «органицизма» с его постулатом о прямых и всепроникающих структурных связях бытия и поэтики художественного произведения. С другой стороны, то понимание литературы и, в частности, ее стиля, с каким мы встречаемся у Переверзева, вызывало возражения Сакулина. Он не разделяет наивно-экзистенциальной, общежизненной трактовки этой категории. «С этим не согласятся – и совершенно основательно – те, – писал Сакулин, – кто за стилем угадывает еще законы и формы поэтического творчества»<sup>444</sup>. И вот эти-то законы, рассуждает литературовед, должны изучаться «с помощью тех методов, какие выработала теоретическая поэтика<...> и какие, в частности, практикуются ныне так называемым формальным методом»<sup>445</sup>.

Те, кто изучал «формализм», знает, что В.Б. Шкловский и его коллеги по школе накопили большой опыт анализа художественного произведения как вещи, взятой в ее конструктивной организованности, причем модус конструкции и она сама у них не подсвечены и не обоснованы художественной идеей или идеалом писателя. Вещь детерминирована прагматически понятым эстетизмом или – в ином случае – так называемым композиционным заданием (В.М. Жирмунский), но опять-таки отторженным от смыслового содержания произведения. «Формализм» проявляет себя как теория самодовлеющей конструктивности.

Несмотря на декларируемую симпатию к этой самовлюбленной и слепой доктрине, все же ощущение некоего ожога от нее не покидало Сакулина. И он полемизировал с морфологами, когда видел их завышенные притязания. Так, о Б.М. Эйхенбауме теоретик писал: «Думается, что талантливый ученый сильно преувеличивает положение вещей. Ему представляется, что так называемый формальный метод есть центр, вокруг которого вращается наука о лите-

ратуре»<sup>446</sup>. Таким образом, Сакулин был весьма далек от не критического теоретического заимствования. Его методологическая программа отличается глубокой разветвленностью, включая в себя все сколько-нибудь существенные детали. Кажется, что разум ученого хочет охватить искусство во всей его сложности и найти самый многообразный и, скажем так, изощренный инструментарий для его научного постижения. *Имманентный* уровень художественного произведения предполагает его эстетический анализ. На этой стадии используется, говоря современным языком, метод закрытого анализа произведения, взятого в его неподвижном пребывании в себе самом. Сакулин называет эту задачу *статической*.

Выяснение генезиса художественного произведения или его творческой истории, а также линии развития творчества писателя по его «природе», как любил говаривать Сакулин, составляет *динамические* задачи исследования. Подобным же образом обстоит дело и с *каузальным* рядом. Здесь статический срез исследования предполагает социологические штудии, а динамический – их историко-социологическое продолжение. И, наконец, так называемый *конструктивный* ряд, где статика стремится прийти к типологическим выводам, а динамика пытается на их основе дать синтетическое построение истории литературы с номологическими обобщениями<sup>447</sup>.

Весь этот аппарат напоминает те средства, которыми широко пользуется современная наука. Каким бы ни было наше отношение к этим средствам, в той или иной форме мы прибегаем к помощи *синхронного* и *диахронного* анализа, преследуя цели историко-типологических обобщений. А это значит, что мышление Сакулина стремилось найти вполне актуальные методологические формы, которые, заметим, имели бы общенаучную значимость, по крайней мере, в области гуманитарного знания. Однако конкретное содержание этих приемов указывает на их принадлежность к 20-м годам. Об этом говорят хорошо видимые реликты «органического» метода мышления.

В самом деле, при всем критицизме к морфологической доктрине, Сакулин выражает готовность использовать ее при имманентном исследовании художественного произведения. Что это зна-

чит? – Это значит, что он готов анализировать литературное произведение как пластический феномен – со всеми отсюда вытекающими последствиями, то есть он готов понимать художественную форму исключительно вещественно и предметно. А то, что при этом содержание перестает быть *идеей*, нам ясно.

Далее. Формальный метод выдвинул очень важную мысль о процессуальности художественных творений. Сакулин, следовательно, готов принять и это ценное положение. Однако как понимается процессуальность Шкловским? – Опять-таки – пластически. Художественное произведение как процесс – это эстетизированное тело в его развертывающейся массе. Если при классическом понимании произведения его форма есть инобытие художественной идеи, то в пластической теории литературы предметная масса произведения лишена духовной заряженности и потому равна себе. Развертывание формы здесь есть количественный, а не качественный процесс. Что же в таком случае можно сказать о генезисе или творческой истории произведения? Видимо, ничего иного, кроме соображений о формальных его ингредиентах. А если это так, то и каузальный аспект исследования неизбежно сосредоточивается на статическом и динамическом изучении формы, равно как и конструктивный (по терминологии ученого) уровень штудий будет ограничиваться формально понимаемой типологией (номологическими обобщениями). Такова логика принятых Сакулиным обязательств. Однако если исследователь возомнит, что он у Сакулина все понял до конца и привел к некоему исчерпывающему знаменателю, то такой исследователь будет сильно разочарован. Почему? Да потому, что морфологическая теория литературы, как мы указывали выше, – это не только сочинения Шкловского, но и Тынянова, и Жирмунского, и других, столь же даровитых ученых, с головой ушедших в изучение лингвистически трактуемых «структур» и «стилей». Что же касается автора этих строк, то он постоянно помнит о незавершенности литературной теории Сакулина, ибо состоит она из мозаики элементов, зачастую весьма разнородных. Тут у него скорее логика мечтаний, нежели внутренне гармонизированных положений. Но нам везде нужно видеть стремление Сакулина к созданию желаемо-

полной эстетической системы. В данном же случае после всех наших логических разоблачений и обвинений литературоведа в формализме предстоит рассмотреть суждения ученого не о чем ином, как о художественном содержании.

То, что содержание трактовалось «органическим» литературоведением безмысленно и сенсуально, мы знаем. Известно также и то, что при массивно-телесном восприятии произведения его содержание и форма разграничивались теоретиками весьма слабо. Фриче, например, целенаправленно избегал таких аналитических процедур. Сакулин же придает огромное значение художественному содержанию. Он подчеркивает его категориальный статус. Содержание искусства, пишет он, «выступает как самостоятельный момент», что не мешает ему быть «в неразрывном сцеплении с формой. Содержание и форма, – по убеждению Сакулина, – основные и одинаково ценные элементы того художественного организма, который называется поэтическим произведением»<sup>448</sup>. Но в чем сущность и специфика содержания?

Ответ на этот вопрос у Сакулина многосоставен. Прежде всего следует отметить внимание литературоведа к *смысловой* стороне содержания, которое есть «идеология высшего порядка», причем понимается она «не в узко-логическом смысле, а в широко-философском, как *поэтическая концепция жизни и мира*»<sup>449</sup>. Идеино-смысловые ингредиенты содержания находятся в сопряженности с другими его свойствами. Так, поэзия Пушкина, по наблюдениям исследователя, насыщена «благоволением», «любовью» и «истиной»<sup>450</sup>, а в связи с творчеством другого русского поэта Сакулин говорит о литературе как «средстве нравственного воздействия на людей»<sup>451</sup>, что непредставимо вне национальной, народной его специфики<sup>452</sup>. Все эти характеристики расшифровывались – с разной мерой полноты – в его историко-литературных исследованиях. Что тут было поучительным для коллег и современников Сакулина?

Все, кто понимал художественное содержание сенсуально, при желании могли бы узнать много полезного, а именно, что содержание прежде всего *идейно* и потому оно в состоянии быть *идеологией*, то есть определенной системой взглядов, включающих

в себя философские, культурные, общежизненные и иные разновидности. Художественное содержание предстает и как *чувственность*, ибо чем же иным, как не чувственными возможностями мы назовем его способность выражать, например, «благоволение» и «любовь»? И, конечно же, нельзя не заметить его *суггестивных* качеств, в противном случае ни о каких воздействиях на людей со стороны литературы не могло бы быть и речи.

Далее. Художественное содержание – не только идейность, не только чувственность и не только суггестивная энергия, но это еще и интимно-творческая мысль-переживание, ибо произведение строится, как пишет Сакулин, на «художественно претворенной действительности (включая сюда и внутренний опыт художника)»<sup>453</sup>.

Само собой разумеется, что весь этот комплекс свойств – не какая-нибудь рыхлость и не как попало и слепо собранный конгломерат, но – сформированная и эстетизированная целостность. Говоря словами Сакулина, это – «особый творческий мир, который и служит поэтическим содержанием. Оно мыслится нами прежде всего в связи с поэтическим оформлением, и по существу говоря, нет никакой опасности для привнесения сюда внеэстетических суждений»<sup>454</sup>. И если содержание художественного произведения во всем своем многообразии и пульсирующей энергии явлено в определенной форме, а та, в свою очередь, заряжена всем этим богатством, то очерченное здесь единство, которое может быть названо стилем, восходит «к тому общему, что составляет духовную основу творчества – к мирозерцанию поэта»<sup>455</sup>. Так Сакулин открыл путь к изучению творческой индивидуальности писателя, что для науки его времени было в высшей степени важным и необходимым. Что же касается его учения о художественном содержании, то и оно имеет большую научную значимость, несмотря на всю бросающуюся в глаза незавершенность. Главным в соображениях Сакулина было то, что он возродил классические представления о литературе, ее идейно-смысловой специфике и отверг какие-либо односторонние определения. Впоследствии это позволит литературоведению сформулировать положение о полифункциональной природе художественного творчества.

Высокий теоретический порог, который задавался научными размышлениями Сакулина, дал ему возможность постулировать мысль не только о воздействии действительности на литературу, но и последней – на действительность. Исходя из сложной идейно-целостной природы художественного содержания, Сакулин видит, что оно способно *расслаиваться* при усвоении его жизнью. Учитывать это необходимо при слежении за функциональностью литературных произведений. При этом допустимо, что «исследователь сознательно покидает сферу искусства, от произведения переходит к действительности, и тогда «содержание» произведения, лишенное его художественной сущности, становится просто «идеями» и фактами жизни, о которых можно рассуждать публицистически, научно и как угодно»<sup>456</sup>.

В связи с этим выдвигается проблема рецепции. Современное историко-функциональное литературоведение может воспользоваться соображениями Сакулина на этот счет. Указанная область исследований нуждается, в частности, в прояснении вопроса о составляющих факторах реципиентной сферы. Следует ли изучать художественную реакцию *всех* читателей или тут можно ограничиться знанием реально запечатлевшихся отзывов литературной критики? У Сакулина находим объемную картину взаимодействий *написанного* и *прочитанного*. Сюда вовлечены все писатели – большие и малые, равно как и читатели со всей их психологической и культурной пестротой, литературные критики или идеологи литературы, по выражению ученого, а также специалисты в области теоретической поэтики<sup>457</sup>.

Весьма характерно, что, вырабатывая целостную картину литературной жизни, Сакулин считает необходимым подчеркнуть единство и своеобразное содружество не только писателя и читателя, но и различных отраслей науки о литературе, что в современной ситуации приобретает принципиальное значение. Дело в том, что в последние годы литературная критика оказалась настолько перегруженной общежизненным анализом художественных произведений, что некоторые ученые стали сомневаться в ее необходимости как *научной* дисциплины в системе литературоведения<sup>458</sup>. Мы пола-

гаем, что это – жест отчаяния, и Сакулин может служить здесь примером теоретического оптимизма. Ведь в его-то время не только литературная критика, но и само литературоведение были охвачены экзистенциально-поучающим пафосом, что, однако, не привело исследователя к разделу литературоведческого пространства на нужное, необходимое, и чуждое – литературно-критическое.

Кажется, что Сакулиным выдвинуты такие методологические положения, в которых предусмотрены все важнейшие величины, составляющие науку о литературе. «Мы, – подводил итог исследователь, – прослеживаем судьбу литературного произведения, начиная с его генезиса и кончая его жизнью в литературной и читательской среде разных эпох. Не жизнь сама по себе, не общество *apud und für sich* изучаем мы, а литературу и литературную жизнь. Мы хотим только взять в органической цельности те явления, которые по природе своей связаны между собой, но изучаются нами разрозненно. Мы хотим только соединить звенья, замкнуть круг и, следовательно, дать рациональный синтез всего процесса. Сосуществующие элементы никогда не остаются механически изолированными, а проникают друг в друга и образуют живой комплекс. В результате должна получиться синтетическая картина литературной жизни во всем составе образующих ее элементов и со всей закономерностью ее явлений»<sup>459</sup>. Тут все пронизано универсальным принципом: художественное произведение – единством содержания и формы, литературная жизнь – единством писателя и читателя, а также литературной критики и теоретической поэтики. Принцип согласованности и гармонически-эластичного взаимного притяжения разных явлений – этот принцип властвует во всей структуре как социально-культурного, так и литературного процессов. С полной свободой и во весь голос здесь говорится о единстве литературных течений и направлений, которые ансамблево соединены в стиле эпохи. Насыщенность этих построений эстетической стихией весьма велика и очевидна, порою даже трудно не поддаться ее зачаровывающему дыханию. Однако при всем этом надо видеть и то, что говорит о безнадежной архаике некоторых посылок Сакулина. Вот одна из болевых точек в его суждениях.



Ученый видит в литературной жизни лишь согласованность и гармонию. Культурные стили различных социальных групп сливаются у него в целостный стиль эпохи, а тот оказывается зависимым от «господствующих представлений» о культуре данного времени. Сакулин не замечает, что это и есть один из главных тезисов социально-генетических доктрин, где историко-культурный процесс задается командующим классом общества, его психоидеологической доминантой, в мирно-идиллическом сосуществовании с которой находятся все остальные *части* общественного *организма*. Отстаивание Сакулиным известной самостоятельности литературной жизни было серьезным и важным продвижением вперед, но притяжение некоторых стереотипов новой «органической» поэтики преодолеть ему не удалось.

Этим предложением можно было бы и завершить настоящий раздел книги, если бы не одно обстоятельство. Оно заключается в трудности теоретического обобщения или вывода, который гарантировал бы исследователю чувство хорошо исполненного долга. В самом деле, мы сказали, что Сакулин не всегда преодолевает влияние на него методов «органической» поэтики. Нам кажется, что это проявляется при конструировании ученым такой категории, как стиль эпохи. И мы говорили, что этот самый стиль зависит от «господствующих представлений» о культуре, свойственных данному времени. А эти-то представления диктовались, если исходить из тезисов «органической» поэтики, ведущим классом общества. Но все дело в том, что как ход мысли Сакулина, так и интенция его теории (то есть ее анти- «органическая» направленность) далеко не во всем делает наш, ранее сформулированный, вывод достоверным. Не входя в детали, скажем так: все-таки литературные теории Перверзева и Фриче, с одной стороны, и Сакулина – с другой, это – разные теории. А в истории культуры, как и в истории науки, есть такие явления, которые можно назвать конвергирующими моделями. Например, современный исследователь указывает, что в сочинениях Г. Флоровского мы находим разделение христианско-языческого двоеверия на Руси на две культуры – «дневную» и «ночную», но такое же противопоставление содержится и в поэзии Ф. Тютчева.

Нечто похожее обнаруживается у испанского художника Гойи и русского живописца Кустодиева, а также писателя А. Белого – в совпадении того, как они представляют себе «ужас» (в виде огромной страшной фигуры человекоподобного существа)<sup>460</sup>.

Творчество названных здесь мыслителя, художников и писателей освобождено от взаимного влияния, поэтому видеть тут зависимость одного от другого или других – то ли на основании хронологического предшествования жизни такой-то личности, то ли потому, что кому-то из них довелось быть современниками, – повторяем, видеть тут некую зависимость не приходится. Так, вероятно, нужно поступить и в случае с Сакулиным, чьи суждения о стиле эпохи в чем-то совпадают в отдельных пунктах с «органической» поэтикой, но остаются в пределах совершенно иной литературной теории. Мы полагаем, что Сакулину было совсем не по вкусу находить обоснование «стиля эпохи» в идее классовости искусства. Ведь он сильно тяготел к культурологическим, а не социологическим аргументам. Поэтому, вероятно, плодотворнее вести речь о разбираемых здесь совпадениях – на уровне обобщенных представлений о «стиле эпохи», а не на уровне того или иного логического обоснования этой категории. Как предлагает Ю.С. Степанов, такого рода конвергирующие (в данном случае – теоретические) модели вполне возможно отнести к числу так называемых *ментальных изоглосс*, которые строятся на сходствах и совпадениях и составляют «тонкую ткань» культуры<sup>461</sup>.

### *3. Номологические обобщения*

Заключительным звеном методологических размышлений Сакулина явилась попытка сформулировать общие законы литературного развития. Теоретик называл такие законы номологическими обобщениями. В них много интересного и современного. Ученый, например, хорошо видел необходимость того, что сейчас получило название теоретической истории литературы. Эта идея и плодотворна, и прозорлива. Вообще же, надо сказать, что литературовед нередко задавал весьма высокий тон как теории, так и истории ли-

тературы, он произвел, если так можно выразиться, интонирование нашей мысли. В том, что она сохраняет известную высоту полета, есть и заслуга Сакулина.

Дореволюционная академическая наука о литературе была почти сплошь эволюционной. Таким же оставалась и новая «органическая» поэтика, строившая теорию историко-литературного развития как движения поведенчески выявляющего себя эстетизированного тела, наращивающего свою физическую массу. В теоретической номологии Сакулин освобождается от обольщения идиллическим эволюционизмом, и первым принципом истории литературы, который можно считать ее законом, им провозглашается принцип *противоположностей* и скачков. Как это соотносится с его предшествующими суждениями, сказать трудно, но то, что утверждаемый им принцип согласуется с исторической реальностью искусства, доказывать не надо.

На рубеже XIX-XX столетий в русской филологической науке формируется концепция развития, получившая название теории литературных отталкиваний. Морфологи использовали ее в качестве методологической базы своих исследований<sup>462</sup>. Эта теория служила основой для излишне заостренных противопоставлений как творчества отдельных писателей, так и целых литературных направлений. Сакулин отвергает эти гипертрофированные антитезы. На специфическом языке науки своего времени он излагает суждения, вполне естественные и привычные для нас, но от этого не потерявшие методологической значимости. «Русская романтика, – пишет ученый, – при всей ее противоположности классицизму, оказывается в сплетении не только с сентиментализмом, но и с тем же классицизмом. Художественный реализм Пушкина был гениальным синтезом классической и романтической стихий»<sup>463</sup>. Этот принцип внутренней взаимосвязи литературных явлений Сакулин называл законом *исторической инерции*. Но он идет дальше и говорит не только о связности литературного процесса, но и об активности каждой из его субстанций. Первичным источником этой активности является писатель, а художественное произведение – аккумулятором ее. Произведение порою насыщено неисчерпаемой творческой энергией, которая разряжается при читательском прикосновении «и действует в той или другой исторической среде на протяжении мно-

гих десятилетий и даже веков»<sup>464</sup>. Своеобразная магия литературы покоится прежде всего на актуальности идей. Кроме того, живая традиция вбирает в себя «язык, стих, литературные жанры, мотивы, сюжеты, типы, целые стили и культурные стихии (как ингредиенты литературного творчества)»<sup>465</sup>.

Надо ли говорить, сколь важными были подобные размышления ученого в контексте современных ему представлений о традиции в литературном процессе. Способность художественных произведений жить во времени и оказывать на общество самое многообразное воздействие, нести в современную культуру память о прошлом в его общезначимом содержании Сакулин назвал *законом сохранения творческой энергии*.

Следующий номологический принцип истории литературы определяется Сакулиным как *закон имманентных типов творчества*. Речь идет о типологии, которая была, в свое время, весьма популярной, а затем подверглась критике как абстрактная и даже антиисторическая.

Русское литературоведение и эстетика знают бесчисленное множество терминологических оформлений этой теории. На рубеже веков были популярны толки о типах творчества: эллинском и христианском, объективном и субъективном, классическом и романтическом, искусстве для жизни и искусстве для искусства (вспомним дихотомическую теорию Фриче!), реализме и романтизме, реализме и ирреализме, а также реализме и символизме, реализме и идеализме и, наконец, реализме и сюрреализме. В истории литературы эти типы творчества (в сущности, два типа) – под воздействием каузальных факторов – всякий раз приобретают то доминирующую, то спрятанную в глубь культуры роль, но, тем не менее, существуют они одновременно. Это явление Сакулин называет *законом параллелизма*. Если же брать историю литературы в ее тысячелетних границах, то указанные типологические доминанты чередуются вполне ритмически.

Над этой наивной схематикой мы имеем полное право иронизировать, но нельзя не видеть здесь и таких моментов, которые достойны, на наш взгляд, исследовательского внимания, поскольку они находят подтверждающую иллюстрацию в историко-литературной реальности. Так, например, полезно учесть мысль Сакулина о разной мере субъективности типов творчества. Интересны и его соображения о таких эпохах, когда искусство, в одном случае, принципиально смыкается с действительностью, стремясь быть похожим на «формы жизни», в другом же – уходит как бы внутрь самого себя, при этом, однако, не становясь лживым, но всего лишь наиболее самостоятельным. История мировой литературы дает много подобных примеров, запечатленных как в произведениях отдельных писателей, так и в стилях художественных направлений. Филологи, имеющие дело с художественными текстами и ушедшие от соблазна пустого теоретизирования, указывают на исторические

парадигмы, в одних случаях – тяготеющие к воспроизведению реальности с подчеркиванием ее телесно-вещественной специфики, в других – к сглаживанию этой ее особенности. У романтиков, например, понижено значение категории вещи, а развоплощению они «придают верховную ценность», снимая «акценты со всего, что есть тело, слишком навязчиво указанное разграничение, слишком густо наложенная краска»<sup>466</sup>. А.В. Михайлов писал о таких историко-литературных ситуациях, когда «можно было бы говорить о стиле «духовном» и стиле «материальном»<sup>467</sup>.

Синтетическая теория Сакулина увенчивается *законом внутреннего единства* историко-литературного процесса, что естественно и логично, если учесть стремление ученого повсюду видеть *целостность* как универсальный принцип самой природы изучаемых им феноменов – от художественного произведения до литературных направлений и типов творчества, да и всей исторически обозримой области развития национальной литературы. «Мы склонны полагать, – писал исследователь, – что есть какой-то основной стержень, какая-то «руководящая идея» в пестрой смене фактов, называемых историей русской литературы»<sup>468</sup>.

Убежденность Сакулина в осмысленности и разумности внутреннего движения литературы отвечала чаяниям многих ученых, ибо знать, что такое литература и каковы ее национальные, исторические и формально-содержательные особенности есть, по выражению Н.Я. Берковского, «высшее честолюбие и высшая задача для <...> историков литературы, где бы ни лежали их специальные интересы»<sup>469</sup>.

Конечно, из перечисленных здесь законов вряд ли все из них являются таковыми. Это скорее методологические приемы, которые сейчас стали вполне привычными в теоретическом инструментарии каждого литературоведа. То, что раньше казалось исключительным, монументально-важным и даже конечным пунктом исследовательской работы, в наше время стало методологической нормой. Не есть ли это лучшее доказательство причастности Сакулина к поступательному движению нашего литературоведения? Но что можно заключить из всех этих разветвленных построений Саку-

лина?

Вопрос далеко не простой. А ответ на него во многом должен иметь принципиальное содержание. Мы не будем комкать эту большую тему и отведем ей место в одной из заключительных глав нашего очерка. Здесь же скажем, что как бы ни колебался Сакулин и какие бы симпатии к пластическому литературоведению он ни выказывал, все же внутренняя направленность и смысл его теории далеки как от социально-генетических, так и морфологических доктрин. Если же этот вывод кому-то покажется сомнительным, то пусть он себя спросит: разве в трудах Сакулина мы не находим яркую критику тех, кто отстаивал теорию интеллектуальной слепоты художественного творчества? И разве мало в его научных произведениях протеста против асемантического морфологизма? И разве не у Сакулина мы читаем прекрасные страницы, исполненные неколебимой уверенности в огромной роли разума в творчестве? И разве не Сакулин говорит об активности творческой личности писателя, и не он ли сопротивляется всяческим попыткам запретить художника в темницу раболепствующего служения классово-психологической идеологии?

Нельзя сомневаться и в том, что позиция ученого по отношению к академическому литературоведению также во многом была самостоятельной, а нередко и полемичной. Сакулин впитал плодотворные результаты классических трудов А.Н. Пыпина, А.Н. Веселовского и других блестящих умов русской филологической науки, но он отчетливо понимал, что поступательное развитие науки требует расширения мыслительных горизонтов исследователей, все новых и новых идей для постижения тайны и закономерностей литературного творчества<sup>470</sup>. Современные оценки теоретических воззрений Сакулина, безусловно, имеют все основания быть высокими, но в его наследии содержится и то, что подлежит осмыслению в будущем. Так, например, критицизм Сакулина по отношению к «спецификаторским» студиям считается некоторыми филологами признаком известного отставания его мысли от научных тенденций как тогдашнего, так и нынешнего времени. Однако уже сейчас в филологии вызревает понимание мировоззренческой узости структурализма, этого продолжения морфологической доктрины. Что же касается историков науки, то они прямо указывают на то, что



ученый продвигался в ином направлении, причем, едва ли не противоположном. Ю.И. Минералов пишет, что Сакулин «обдумывал и разрабатывал научный аппарат для теоретического описания художественного содержания. П.Н. Сакулин – один из лучших наших литературоведов-семаσιологов, один из тех исследователей, которые стремились охватить эту важнейшую категорию во всей ее философско-эстетической и филологической сложности»<sup>471</sup>. Справедливое суждение! Не менее справедливо и то, что Сакулин поставлен в ряд ученых, создавших ценнейшие труды по художественной семасиологии. Среди этих ученых – А.А. Потебня, Л.И. Тимофеев и А.Ф. Посев<sup>472</sup>.

Научная система Сакулина – полнокровное учение о художественном творчестве. Ее методологические положения, изложенные выше, расшифровываются и дополняются хорошо разработанной литературной теорией.

## ГЛАВА 7

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ

#### 1. Проблема типов творчества

Литературная концепция Сакулина начинается с теории стиля, которая, в свою очередь, предваряется идеей двух типов творчества, возникшей задолго до 1920-х годов. В русской филологической науке и искусствознании можно проследить генезис этой доктрины<sup>473</sup>. В 1836 году С.П. Шевырев писал, что теории искусства, выдвинутые Платоном и Аристотелем, дают основание для суждений об идеальном и реальном типах творчества. В то время как искусство примиряет в самом себе противоположные стороны – содержание и форму, философско-эстетические построения античных мыслителей подчеркивают главенство какой-либо одной из этих сущностей. Приверженность теоретиков к той или иной точке зрения разделяет их на идеалистов и реалистов, «которых бесконечную распрю представит нам история нашей науки»<sup>474</sup>.

Сам Шевырев считал, что научная теория творчества должна дать синтетическое освещение проблемы, ибо противоречие между идеей и формой в искусстве – «мнимое»<sup>475</sup>. Однако, исследуя европейский историко-литературный процесс, он фиксирует реальный и идеальный типы творчества – как они развились в различных странах. Французы и англичане, пишет он, «приковали искусство к условиям общества и к пользе жизни», тогда как «итальянцы и немцы обняли искусство в нем самом, без всякого отношения к условиям жизни»<sup>476</sup>. История поэзии, по Шевыреву, осуществляется в форме типов творчества, один из которых дает картину жизни народов, в другом же действительность отражена идеально, тут она является собственностью «бессмертной души поэта, в себе ее носящей»<sup>477</sup>. Речь идет о творческой психологии, в которой, как писал С. Волконский, «можно усмотреть два крайних типа восприятия красоты»<sup>478</sup>. Говоря иначе, «то, что ученые в данном случае называют *типом*, – пояснял Г. Павлуцкий, – в действительности есть *известный способ видеть и мыслить*»<sup>479</sup>. Реализм и идеализм – вот из-

вечные типы художественного восприятия и творчества. Это, писалось далее, «два могущественных фактора, обладающих способностью направлять творческую мысль художников в определенном направлении»<sup>480</sup>.

Специфика выдвигаемой типологии заключается не в системе идей, свойственных каждому из типов, но в других, кажется, всегда актуальных, но слишком общих моментах художественных произведений. Такими моментами являются некие вполне узнаваемые и легко определяемые *ощущения* реальности, воспроизводимой в эстетической форме. Характером указанных ощущений создается известный тип творчества. Надо ли говорить о том, что подобная типология прежде всего импрессионистична, что в дальнейшем, как мы знаем, получит закрепление в термине «чувство жизни». В этом понятии много интуитивного и неизъяснимого. Оно же не поддается какой-либо определенной мировоззренческой и социологической классификации, восходя к чисто сенсуальным началам человеческого восприятия. «Это чувство, – писал, например, Н.А. Котляревский, характеризуя «идеальный» (романтический или ирреальный) тип творчества, – может быть не связано ни с каким определенным мирозерцанием, или допускать смену разных миропониманий в одном человеке; оно не связано и с определенными социально-политическими взглядами или мирится с переменой этих взглядов в одном лице. Оно целиком покоится на непосредственном ощущении жизни как какого-то таинственного явления».<sup>481</sup>

Позиция Сакулина по отношению к дихотомической типологии должна быть скорректирована с учетом основных тенденций в решении этой сложной проблематики. В литературоведении начала века сильно акцентировалась мысль об интуитивности творчества и его отстоянии от смыслового содержания. А.М. Евлахов, например, писал, что «искусство *должно* быть ирреалистическим, потому что оно ирреалистично по существу и *как эстетическая видимость* и *как телеологическая форма*»<sup>482</sup>.

При описании типологической теории следует избегать уплощенного восприятия ее эксплицирующих текстов. Прежде всего, надо быть историчным. Только при этом условии можно понять, по-

чему, например, такой выдающийся филолог, каким был А.М. Евлахов, посвятил многие труды систематической и целенаправленной разработке ирреального аспекта. В его книгах развивается заостренное противопоставление ценностных качеств ирреальных стилей – стилям реалистическим с их, как ему кажется, обедненной эстетикой<sup>483</sup>. Бесспорно, фактором, провоцирующим возникновение подобного видения теоретических проблем, был литературно-художественный символизм с его оппозицией к рационализированному знанию. Актуальной в это время становится тема энигматичности мира и человека. Что же касается творчества, то в нем, по словам М.О. Гершензона, «сознательные элементы, или идеи, непременно ложны, как ложны вообще все формулы, в каких человек пытается выразить свое представление о законах».<sup>484</sup> Небезынтересно, что стилистика этого высказывания напоминает речевой строй некоторых литературно-критических текстов Ап. Григорьева.

Искусством высшего порядка сторонники ирреализма признавали лишь «идеальное» творчество. Функция художественного пересозидания действительности приписывалась исключительно «романтизму». У того же Гершензона читаем: «Разница между реалистами и не-реалистами в искусстве сводится к тому, что реалист берет глыбу сырого материала, не-реалист – разрозненные песчинки, которые уже сам сжимает в груды»<sup>485</sup>. В то же время понимание реализма как стиля, связанного с социальной конъюнктурой и воспроизводящего только современность, – такое понимание, свойственное, например, А.А. Шахову, яркому и серьезному ученому, приводило к отрицанию ценности романтического искусства и к упрекам в формализме в адрес Гете и Шиллера, которые в ряде своих произведений разрабатывали античные сюжеты<sup>486</sup>.

Итак, если размышления о природе и специфике, а также исторических проявлениях и формах художественного мышления начались с теоретических мечтаний об их синтетическом единстве, то на подступах к XX столетию положение резко меняется. Односторонность подхода к проблеме приводила к упразднению или реализма, или романтизма. Деятнадцатый век как бы говорил: «Реа-

лизм или ничего!» А.М. Евлахов же провозгласил: «Ирреализм или ничего!»

Сакулин не принял ортодоксальности ни той, ни другой концепции. Он хотел, по своему обыкновению, гармонизировать эти теории. Прежде всего, ученый пытается подняться над их взаимной враждебностью. Литература интересует его в становлении, изменении и эволюции. К эстетическим явлениям он подходит не с умозрительными, но с историческими и ценностными критериями. С этой точки зрения, ему ясно, что литературные направления (или «великие стили») как категории – более содержательны, нежели дефиниции «реализма» и «ирреализма». Поэтому его усилия направлены на конкретное изучение содержания и поэтологической специфики классицизма, романтизма и реализма. При всем этом принципы дихотомической типологии творчества проявляются у Сакулина вполне явственно.

## 2. Признаки стиля и его морфология

Прежде всего, об объеме этой категории. Если брать ее в филологическом значении, то под стилем следует понимать особенности поэтического языка. Но такое понимание «составляет лишь часть общей проблемы стиля, понятой в широком художественном значении термина, как у искусствоведов»<sup>487</sup>. Сакулин понимает стиль как направление. Он пишет: «Под стилем в художественном смысле термина мы разумеем стили классицизма, романтизма, символизма и т.п. литературных направлений, взятых в их художественной цельности»<sup>488</sup>. Плодотворность расширительного толкования стиля хорошо почувствовали современники Сакулина. А.И. Белецкий писал: «Давно ли, казалось бы, самое слово *стиль* у русских литературоведов обозначало лишь «слог», а история литературы, повествуя о смене направлений, не подозревало, как близок час, когда и ей придется говорить о стилях в том же смысле, в каком говорит о них история прикладных искусств»<sup>489</sup>.

Стили литературных направлений, о которых ведет речь Сакулин, вливаются в тот или иной тип творчества. Таких типов – два: «реализм и ирреализм»<sup>490</sup>. Соотнесенность типов творчества и стилей мыслится таким образом: «Как *родовые понятия*, реализм и ирреализм выражаются в целом ряде видовых *модификаций*, в конкретных стилях. Стили неповторяемы, а типы, следовательно, повторяются»<sup>491</sup>. В число «реальных, – пишет Сакулин, – нужно включить такие стили, как классицизм, сентиментализм, художественный реализм, натурализм, неореализм»; в разряд ирреальных причисляются «стили апокрифов, легенд, духовных стихов, фантастических сказок, а в новое время такие стили, как романтизм и символизм. Последние два стиля, – замечает ученый, – наиболее законченно выражают собой черты ирреализма»<sup>492</sup>.

Выйдя на дорогу искусствоведческого осмысления стиля, Сакулин пытается изучить эту категорию в ее *составности*. Он формулирует определение, всякий раз углубляя и детализируя его. «Стиль, – по его словам, – есть совокупность тех *особенностей*, какими одна форма отличается от другой, ей аналогичной»<sup>493</sup>. Такой «приступ» к проблеме является верным и служит первичной основой для научных рассуждений на этот счет. Интересна и актуальна также мысль Сакулина о том, что «литературный стиль представляет собою не механическое, а соорганизованное соединение образующих его элементов. Внутреннее единство – необходимое условие стиля. Оно достигается единством художественной цели, *телеологией*, которая требует внутренней целесообразности и организованной взаимозависимости частей»<sup>494</sup>. Но сколь бы ни были важны подобные формулировки, ими не исчерпывается понятие стиля. Ведь стиль, пишет Сакулин, «определяется всей сущностью творческого процесса, всей совокупностью творческих переживаний художника и, значит, его мироощущением, мировосприятием и мировоззрением». Содержательность стиля всегда настойчиво подчеркивалась ученым. «Всякий стиль, – читаем у него, – есть формальное выражение определенного *мировоззрения*»<sup>495</sup>. Это суждение Сакулина сохраняет неколебимую важность и для современной науки о литературе<sup>496</sup>.

Соотнеся формальные аспекты стиля с мировоззрением, Сакулин дает такое определение изучаемого понятия: «Литературный стиль в художественном значении слова есть идеологически и телеологически обусловленное единство всех элементов поэтической формы в ее отличии от других, аналогичных ей форм»<sup>497</sup>. Мы помним, что содержание стиля трактовалось ученым не в качестве логического суждения, но с подчеркиванием его поэтической специфики. «Художественно претворенная действительность (включая сюда и внутренний опыт художника), – пишет исследователь, – образует в поэзии особый творческий мир, который можно назвать поэтическим содержанием. Вне поэтического оформления оно не мыслится»<sup>498</sup>. Подобного рода верные положения и их активное напоминание в трудах Сакулина можно встретить весьма часто. При всем этом двойственность взглядов ученого порою очевидна. Даже находясь на высоте своего теоретико-литературного мировоззрения, он не всегда прочно удерживается на занятых позициях. Так, верно рассуждая о специфике художественного содержания, он подчеркивает не только его смысловую определенность, но и эстетическую полисемию. Поэтому, например, «романтизм, – пишет Сакулин, – это целое *миропонимание*, сложное и тонкое»<sup>499</sup>. Однако здесь же встречаем и высказывание о том, что указанный стиль имеет свою, а именно, идеалистическую философию. Сказано неосторожно, ибо этим Сакулин не исчерпывал содержательного богатства и своеобразия стиля. С другой стороны, можно понять стремление исследователя уяснить гносеологические моменты романтизма, хотя перенос категорий из области философии в науку о литературе, вообще характерный для 1920-х годов, не играл здесь плодотворной роли<sup>500</sup>. И все же Сакулин, как широко образованный исследователь, не один раз демонстрировал свое сопротивление унификациям художественного творчества. Он справедливо писал, что, скажем, «психология сентиментального стиля, его тематика, эйдология и стилистика, его поэтика, наконец, – все это говорит о чем-то большем, чем только чувствительность»<sup>501</sup>. Многообразные характеристики не только сентиментализма, но и других стилей в трудах Сакулина не-

редки, что и сопровождается вполне реальными научными достижениями литературоведа<sup>502</sup>.

Каковы же признаки стиля с точки зрения его составности? Сакулин пишет: «Морфологических признаков стиля нужно искать: а) в его тематике, б) в его эйдологии, в) в композиции преобладающих жанров, г) в семантике и композиции поэтической речи»<sup>503</sup>. В целом, эта объемная структурно-морфологическая характеристика верна, а ее смысловая наполненность укрепляется рекомендацией ученого начинать анализ с тематики, ибо последняя связана с мировоззрением писателя. «В стиле, – замечает он, – выражается мироощущение, мировосприятие и мировоззрение литературной школы, а от этого зависит характерная для него тематика»<sup>504</sup>. И все-таки есть некоторый элемент «жесткости» в этом суждении. В самом деле, в общей форме оно приемлемо. Но нужно знать, что возводить в закон зависимость тематики, как и иных элементов стиля, от мировоззрения, делая это прямо и опираясь лишь на принцип соответствия, значит упрощать стиль, его структуру, равно как и взаимодействие входящих в него ингредиентов. Тут мы видим у Сакулина проявление социально-генетических стереотипов мышления.

В тесной связи с тематикой находятся и образы, «которые, – по словам ученого, – можно считать специфическими для данного стиля»<sup>505</sup>. Это высказывание также требует анализа. Его положительное содержание несомненно. А если учесть, что для Сакулина содержательная и образно-выразительная специфика искусства была началом и концом литературной теории, то станет ясно, что он отстаивает здесь нерушимые каноны классической эстетики. Мы считаем нужным подчеркнуть это, ибо и в наше время предпринимаются попытки игнорировать эйдологическую специфику художественного творчества. «Давно пора распрощаться с той мыслью, – пишет, например, Г.Н. Поспелов, – что специфика искусства заключается в его образности. Эта мысль стала у нас общим местом в работах по философии, эстетике, теории литературы. Но она неверна»<sup>506</sup>.

Скажем о другой стороне постулата Сакулина. Принцип прямого соответствия тематики и эйдологии стиля сопрягается у



него с каузальными факторами. И как бы теоретик не стремился смягчить «растительную» логику социально-генетической методологии, его построения отдадут некоторой грубоватостью. Получается, что как поведение, так и мировоззрение класса выражаются в тематике, а та, в свою очередь, в эйдологии художественного стиля. Вполне фаталистическая схема. Поэтому для стиля, скажем, классицизма специфичными оказываются образы дворян и королей. Ясно, что исследователь хочет установить некие социальные и исторические *границы стиля*, однако не менее ясно и то, что «в концепции мира, выдвинутой писателями-классицистами, несомненно, имеются черты, сохраняющие свое значение и за пределами эпохи, его породившей, существенные и для XIX столетия, и для нашего времени»<sup>507</sup>. Впрочем, не будем думать, что Сакулин не понимает этого. Даже очень хорошо понимает, почему и пишет, что и в XX веке «классицизм сохраняет свое обаяние»<sup>508</sup>. Почти всякий раз, впадая в ошибки, он ищет спасения от них в культурологических апелляциях. Такие жесты ошибок не устраняют и не придают его теории цельности, но в счастливых случаях они продвигают ученого к исследовательским достижениям, пренебрегать которыми нам не следует. Так, размышляя о том же классицизме, Сакулин пишет о его жизненной и культурной устойчивости; то и другое он объясняет тем, что одной из стихий классицизма «является античность, а последняя вечно жива»<sup>509</sup>. Это положение усилено убеждением исследователя, что «амплитуда «истинной поэзии» безгранична»<sup>510</sup>. Понятно, что теоретические воззрения Сакулина от всего этого не становятся более стройными, но приведенные его высказывания об античности как плодотворной основе, обеспечивающей «вечность» классицизма, находят свое развитие в трудах современных литературоведов<sup>511</sup>. Вообще говоря, если перед историком науки возникает вопрос: чего же больше у Сакулина – ошибок «органической» методологии или трезвых суждений, то при всей сложности вопроса мы предпочли бы отметить второе. Пусть ученый наговорил много из того, что взято им у «органиков», пусть, освобождаясь от этих тенет, он выдвигает никак не согласующиеся положения, зачастую впадая при этом в нелепость. Но всегда у него найдется нечто светлое, ра-

зумное и талантливое, несмотря на неизбежную в таких случаях абстрактность. Вы можете, например, прочесть, что классицизм – это дворянский стиль со всеми отсюда вытекающими «признаками». И тут же вам доставят радость такие строки: «Произведения старинного искусства, действительно, имеют в наших глазах особую прелесть, на них как бы почил «благодать веков», черты временные и местные исчезают. Это придает им красивую законченность и какую-то абсолютность. Из глубины веков несутся к нам голоса и голоса эти родные, близкие»<sup>512</sup>.

Чтобы глубже уяснить «продвинутость» научных позиций Сакулина в вопросе о том же классицизме, нужно помнить, что у него почти не было опоры на достаточно солидный теоретический фундамент, который заложили бы его предшественники. Академическое литературоведение было невысокого мнения о художественности искусства XVIII века. Н.И. Стороженко, например, смотрел на классицизм как на второсортную литературу, лишенную минимального эстетического значения<sup>513</sup>. Работы П.С. Когана<sup>514</sup> и В.М. Фриче<sup>515</sup> также страдали неверными оценками этого направления в искусстве<sup>516</sup>.

Столь же неоднозначна мысль Сакулина о том, что стиль реализует себя в жанре. Выдвигая этот тезис, ученый приходит к убеждению, что в определенные эпохи функционируют и определенные жанры. Верно ли это? Историк литературы ответит на этот вопрос, в основном, положительно, хотя далеко не всегда эпоха исчерпывается каким-то одним жанровым репертуаром. Но дело тут в другом. Им не учитывается, что стиль есть стиль, а жанр есть жанр, и их взаимодействие может складываться как при равноправной активности, так и при господствующей и подчиняющей себе энергии того или другого. Следовательно, принятый Сакулиным принцип соответствия тут оказывается опять-таки недостаточным. При всем этом в рассуждениях ученого о жанре есть интересные наблюдения, мимо которых вряд ли может пройти современный исследователь. Во-первых, хорошо то, что стиль сопрягается у Сакулина с жанровой структурой. Теоретическая важность этого положения для науки 20-х годов сейчас очевидна, о чем мы писали выше. Во-вторых. Хотя Сакулин, говоря о стиле, смешивает эту категорию с морфологическими и структурными особенностями художественного произведения, тем не менее, то и другое он воспринимает – и это прекрасно! – как целостное идейно-эстетическое и функциональное построение. Тут же он справедливо замечает, что «в каждом стиле жанр обязательно приобретает свои особые черты, стоящие, конечно, в связи с другими признаками стиля (с тематикой, эйдологией)»<sup>517</sup>.

Морфологи в своем стремлении к универсальной типологии творчества утверждали, по сути дела, всеобщность литературных приемов и, следовательно, их функциональное однообразие<sup>518</sup>. Сакулин же превосходно сознает различную содержательную наполненность идентичных приемов в структуре различных стилей. «Один и тот же композиционный принцип, участвующий в построении жанра, – утверждает он, – получит неодинаковое значение в разных, хотя бы родственных стилях»<sup>519</sup>. Подобным же образом обстоит дело и в области семантики, а также композиции поэтической речи. Отмечая, что «черты стиля гораздо ярче выступают в эпитетах, метафорах, сравнениях и т.п. языковых средствах изобразительности», Сакулин подчеркивает содержательную многофункциональность последних, ибо каждый стиль «дает им свое телеологическое применение»<sup>520</sup>. В высшей степени актуальны сейчас и соображения Сакулина об эстетическом единстве стилей, имманентности каждого из них и динамичности их организующих принципов – в процессе исторического взаимодействия. «Конкретно-данные стили, – пишет по этому поводу теоретик, – замкнуты в себе и неповторимы. Формальные же ингредиенты, «принципы» построения стилей – подвижны: могут переходить из одного в другой. Но чтобы возник стиль как таковой, повторяемость элементов должна соединяться с новотворчеством стилового синтеза»<sup>521</sup>. В контексте литературоведения 20-х годов такая установка противостояла дискретно-релятивистскому пониманию исторического развития стилей. Что же касается стиля как теоретической категории, то, анализируя суждения Сакулина, со всей серьезностью нужно подчеркнуть следующее.

Тот историк литературоведения, который хочет связать стиль с понятием системы, будет прав, если скажет, что в описываемое нами время подобное желание приветствовалось всяким филологом, независимо от его методологической ориентации. Приоритет системного изучения литературы не принадлежит морфологам, как обычно думают. Указанный подход не был их открытием. Системность художественных объектов – это общая посылка и аксиома для социально-генетических, морфологических и иных размышлений об искусстве. В этой связи важно отметить, что такие

аспекты стиля, как его *составность, содержательная и внутрискруктурная функциональность* с точки зрения *иерархичности* входящих в него элементов, с наибольшей убедительностью были разработаны именно Сакулиным, а не кем-либо иным. При всех теоретических издержках исследователь сильно продвинулся к тому пониманию стиля, какое разрабатывается современной наукой. У академика В.В. Виноградова читаем, например: «Литературный стиль – это своеобразная и целостная организация всех планов структуры литературного произведения, а языковой стиль – это своеобразная и целостная организация языкового плана литературного произведения. Из функционального понимания соотношения языковых и собственно литературных планов словесно-художественной структуры вытекает не только то, что литературный стиль включает в себя языковой стиль, но также и то, что в языковом стиле отражаются специфические черты литературного стиля. Поэтому изучение литературного стиля должно быть комплексным и системным»<sup>522</sup>.

Заклячая настоящий раздел, обратим внимание на то, что широкий теоретический охват стиля, с чем мы встречаемся в трудах Сакулина, сочетается у него с тем, что можно было бы назвать основной, сопрягающей все многообразие ингредиентов в художественное единство. Тут нет «увлечений», свойственных как морфологам, так и поклонникам новой «органической» поэтики. Как мы знаем, первые строили структурные изучения на *безмысленном* понимании творчества, вторые сильно психологизировали художественное содержание, что в том и другом случаях приводило к истолкованию литературы как идейно-слепой предметно-соматической формы. Сакулин же, если и отдает дань морфологическим и социально-генетическим приемам мышления, то допускает это лишь в сфере общих методологических размышлений. В конкретной теории стиля он таких уступок не делает. Выдвинув эйдологическую концепцию литературы, он подчеркивает мысль о первенствующем значении содержания в эстетическом формообразовании. Понятно, что содержание, как отмечалось, воспринимается им не абстрактно-логически, но как претворенная в поэзию идея. Поэтому он настаивает

вает на мысли о синтетической целостности изучаемого понятия. «Поэтическое содержание, – пишет Сакулин, – неотделимо от поэтической формы, когда мы составляем себе цельное понятие о каком-нибудь литературном стиле»<sup>523</sup>. Но нераздельно-целостное состояние художественной структуры поддается, по мнению теоретика, ее дифференцированному описанию и, следовательно, наиболее глубоко научному освоению.

### *3. «Принципы стиля» (проблема творческого метода литературы)*

Наряду с уже известными морфологическими элементами Сакулин выделяет так называемые «принципы стиля». В сущности, он говорит о том, что позднее было закреплено в термине «творческий метод». Фиксируемые им «принципы» выступают всего лишь как стилевые компоненты. Однако они уже отличны от других, не рядоположны им, ибо не только входят в состав, но и сами определяют содержательную и художественную физиономию стиля. Сакулиным осознается неравенство «принципов» и собственно стиля. «Принципы» – это то, что коррелирует, эстетически направляет стиль, формируя единство всех его элементов.

Каждый стиль базируется на теоретически или инстинктивно осознаваемой программе, включающей в себя, во-первых, принципы художественные, в зависимости от которых писатель решает вопрос о сущности искусства; во-вторых, принципы психологические, ибо «каждый большой поэт имеет свои особенные взгляды на душевный мир человека и, в зависимости от этого, – свои приемы психологического анализа». И, наконец, принципы этические, связанные с «общим вопросом о назначении искусства». Для формообразования эти принципы весьма важны, они – «перманентная проблема. В известные моменты она особенно обостряется, но никогда не сходит со сцены»<sup>524</sup>. Понимание этих принципов и отношение к ним художников обуславливает своеобразие их стилевого творчества.

Содержательность принципов показывается Сакулиным на примере всемирно-исторических стилей, причем, выдвигая на пер-

вое место принципы художественные, ученый пытается истолковать их как комплекс опорных компонентов того или иного эстетического образования. Художественность всякого стиля – это синтез его ведущих принципов. Такой ход мысли теоретика правилен, ибо, по словам современного литературоведа, «из признания художественности особым синтетическим качеством следует, что оно охватывает искусство от концепции мира и человека до структуры, а последняя, в свою очередь, от сложнейших образований до простейшего элемента – отдельного слова»<sup>525</sup>. Именно к такому широкому изучению стилей классицизма, романтизма и реализма стремился Сакулин.

Первым пунктом его исследований всегда был вопрос о философских истоках стиля, то есть его идеологическое, идейно-мировоззренческое содержание. В своих положительных моментах решение этого вопроса у Сакулина оказывается верным. Классицизм, например, «привязывается» им к рационалистической философии картезианства; от общей философской направленности этого стиля зависит и понимание художниками-классицистами сущности поэзии, поэтического таланта, гения и вкуса. Специфично решались ими вопросы вдохновения, возникавшего на фундаменте «разума и реализма», равно как и процесса эстетического творчества, основанного на «естественности и искренности». Принципы художественной формы, включавшиеся в поэтику классицизма, выражались в архитектурности, живописности и пластике, а также в музыкальности (музыка красноречия, штили, сладкозвучие и т.п.). Романтический же стиль имеет другое философское основание и, следовательно, особые, отличные от классицистических, средства художественной выразительности, вытекающие из самой сущности романтического миропонимания. «Исторически было важно, – пишет Сакулин, – что русский романтизм имел в своем распоряжении комплекс теоретических идей об искусстве. Психология и форма творчества трактовались теперь с такой широтой и глубиной, каких ранее не знали ни русская критика, ни русская эстетика»<sup>526</sup>.

Ученый верно указывает, что романтизм явился рефлексией дворянской интеллигенции на Великую французскую буржуазную

революцию XVIII века. Но нельзя согласиться с ним, когда он утверждает, что «основная сущность романтизма заключается в отрешенности от реальной действительности, в ирреализме»<sup>527</sup>. Здесь в полной мере сказывается приверженность Сакулина к дихотомической типологии. Однако интересна и справедлива мысль исследователя о том, что романтическое мышление стремится к синтетическому охвату жизни, что находится, конечно, в очевидном противоречии с только что приведенными высказываниями ученого.

При всех разновидностях русского романтизма можно выделить те исторические «приращения» в области его идеологии, которые отличают это литературное направление от классицизма. По-новому трактуется романтиками проблема человеческой личности, значение ее поднимается до космических масштабов; в активе романтизма – теория народности, от характера и своеобразия которой зависит идейная и эстетическая направленность творчества того или иного писателя. Опорные, концептуальные положения или принципы романтического стиля определяют и специфику его художественных средств, которые невозможны в поэтике классицизма. Что же касается стиля реалистического, то он базируется на историзме и народности, его формирование происходит в атмосфере демократизации и расширения познавательного-образительного диапазона литературы. Плодотворны суждения Сакулина и о том, что реализм – это синтетический стиль, унаследовавший все художественное богатство вершинных достижений классицизма и романтизма. Ученый верно замечает, что реализм «стремится к художественному претворению действительности, к созданию образов во всей их психологической полноте и художественной телесности»<sup>528</sup>. Но тут же, сказав о преемственности литературных стилей, Сакулин утверждает, что «художественный реализм есть отрицание <...> романтизма»<sup>529</sup>. Конечно же, здесь очевидно влияние все той же теории двух типов творчества, неизбежно эволюционировавшей в концепцию «реализм – антиреализм». Тут же заметим, что наш критический комментарий должен включать в себя мысль о том, что определение границ литературных эпох – «это один из самых сложных аспектов науки о литературе»<sup>530</sup>. Не входя в детали, подчерк-



нем, что в рамках проблемы более важна актуализация *понятия движения*<sup>531</sup>, нежели термины, в которых это понятие выражается. Профессиональным чутьем Сакулин достигает понимания логики литературного процесса, хотя терминологический язык, находящийся в его распоряжении, не во всем соответствует интенции исследовательской мысли.

Наряду с художественными, важны и принципы психологические. Они связаны с общей художественной идеей писателя, с его мировоззрением и мироощущением. Так, например, сравнение психологических принципов, положенных в основу романа Н. Чернышевского «Что делать?» и «Записок из подполья» Ф. Достоевского – произведений одного времени – приводит к выводу об огромной стилиевой разнице между ними, потому что, как пишет Сакулин, «психология, которой руководствовался первый автор, основана на принципах естественно-исторического материализма <...> Достоевский же выдвигает иррациональную стихию»<sup>532</sup>.

И, наконец, третий методологический принцип. Он связан с вопросом о назначении искусства. Характер и своеобразие понимания писателями этого вопроса определяют степень приближенности искусства к реальности и социально-политическим запросам времени. Так, поэты классицизма, в согласии с просветительскими идеями, смотрели на искусство как на средство достижения определенных морально-этических целей, а не как на нечто самодовлеющее. Ими ставился акцент на эффективно-утилитарном использовании искусства. Отсюда – своеобразное понимание проблемы личности писателя, его нравственного кодекса и т.п. Эта концепция творчества и личности поэта определяет и приемы творчества. Обоснованными и исторически понятными в поэтике классицизма становятся дидактизм, деление героев на положительных и отрицательных, приемы контраста, фигура резонера, характер развязок.

В эстетике романтизма понимание сущности искусства углубляется. Диапазон охвата действительности расширяется, поэты-романтики стремятся осветить «сокровенный смысл жизни». Повышается роль воображения в поэтическом творчестве. Поэт-романтик приобретает необыкновенную свободу в сравнении с поэтом-

классицистом. Отсюда и их различие. «Классик, – пишет Сакулин, – зрением воспринимает жизнь; его художественный идеал – пластика <...> Романтик слухом ловит гармонию миров <...> Поэт абсолютно свободен в своем творчестве: никакие нормы и правила не могут стеснять полета его фантазии или сковывать архитектонику его творений». <sup>533</sup>

В литературоведении существует множество определений классицизма и буквально тысячи – романтизма с выдвиганием тех или иных доминант в содержании и структуре этих стилей. Заслугой Сакулина является то, что он выделил и сохранил теоретическую твердыню классической поэтики. Речь идет об идее предназначения искусства, залегающей в основе мирового и национального художественного творчества. Ее необходимость особенно остро ощущается сейчас, в эпоху постмодернистского затемнения содержательной и телеологической специфики искусства. В этом контексте становится не столь важным, согласны мы с Сакулиным или у нас есть возражения по поводу каких-то конкретных его решений или излишне педалируемых выводов. Тут найдутся пункты для возможной полемики. Главным же остается стремление ученого видеть в стиле его формотворческие принципы, определяющие характер телеологически организованной формы. А это значит, что Сакулин-теоретик ведет речь о методологических параметрах творчества, несмотря на то, что он еще не дифференцирует категории метода и стиля.

#### *4. Стили в историческом развитии и проблема их ценности*

Теоретическое сознание Сакулина испытывает слишком сильное давление со стороны дихотомической типологии, чтобы справиться с осмыслением сложной картины русского историко-литературного процесса. Определенная дань ученого новой «органической» поэтике приводила его к восприятию классицизма и романтизма как дворянских стилей. И хотя творческий подход к наследию литературоведа вскрывает целый ряд плодотворных идей, связанных с понятием стиля эпохи, все же его соображения о литера-

турном развитии не всегда отражают логику последнего. Историческое движение стилей освещалось Сакулиным, с одной стороны, как борьба непримиримых крайностей, с другой же, высказывания о синтетичности романтизма и реализма, справедливые сами по себе, вносили очевидную путаницу во всю его историко-литературную концепцию. Дело осложняется еще и тем, что гносеологические особенности литературных стилей как направлений не всегда согласуются с общими положениями его эстетической теории. Характерно, в этой связи, понимание Сакулиным реализма. Этот стиль, как было показано, является синтезом достижений предшествующего художественного развития, но слагался он, по убеждению ученого, из реально-бытовых признаков, имевшихся и в классицизме, и в сентиментализме, и, наконец, в романтизме. Момент условности реализма как искусства не учитывался Сакулиным. «По приемам письма, – размышлял он, – художественный реализм есть преодоление всех видов условного реализма – схематического реализма в классицизме и эмоционального реализма – в сентиментализме»<sup>534</sup>. Конечно, реализм исторически перерастает некоторые виды условности и классицизма, и сентиментализма, но вместе с тем он не перестает быть условным как искусство вообще. Понимание реализма как похожести и прямого сходства с действительностью не может быть признано правильным. Здесь Сакулин впадает в явное противоречие с самим собой: утверждая содержание стиля как поэтическую мысль и своеобразный художественный мир, он, тем не менее, содержательную сторону реализма трактуем вполне сниженно и плоско-жизненно. Но, как это нередко бывало у Сакулина, в трудах, где он занимался специальным анализом стилевой ткани произведений, его исследовательская мысль уходила от упрощений. Ученый осознавал не только отражательную, но и пересозидающую функцию реалистического творчества<sup>535</sup>.

Воссоздав картину русского историко-литературного процесса, Сакулин стремится выяснить эстетическую, культурную и историческую ценность каждого литературного направления, каждого стиля. В меру своих научных возможностей он пытается дать ответ на вопрос, представляющий интерес и в наше время. Собствен-

но, литературная наука только в последние годы проявляет обостренное, принципиальное внимание к проблеме ценности стилей.

К определению ценности литературных стилей Сакулин подходил с историческими и культурно-эстетическими критериями. Он полемизировал с В.В. Сиповским, пытавшимся осмыслить литературные направления с абстрактных позиций, согласно которым классицизм – это общечеловеческое, романтизм – характерное, а реализм расценивался как типическое. Из этих определений Сиповского следовало, что классицизм дает изображение реальности в общечеловеческом плане; удел романтизма – изображать все наиболее яркое и индивидуальное. Явления же массовые, типические, общественные даются реализмом<sup>536</sup>.

Проблема ценности литературных направлений и литературы в целом сопрягалась Сакулиным с духовными запросами национальной жизни. «Величайшие ценности, – писал он, – созданы творческими силами русского народа. Русская литература – не только продукт индивидуального творчества, но и сложная форма нашего национального самосознания»<sup>537</sup>. Всякое литературное направление выполняет в этом смысле свою определенную историческую миссию.

Какую бы тему не изучал Сакулин, он почти всегда умел вскрыть ее сущность и определить место в кругу актуальных идей. Так и здесь он оказывается в центральном пункте проблематики. Специальное изучение вопроса показывает, что увязывание понятий «стиль» и «ценность» как раз «помогает понять специфику литературного самосознания <...> эпох»<sup>538</sup>.

Сложные взаимодействия стилей отечественной литературы со стилями зарубежных литератур не снимают вопроса о самобытности каждого из них, как это следовало из теории и практики компаративистов. Сакулин верно утверждал, что «во всякую эпоху есть собственная национальная основа, определение которой чрезвычайно важно»<sup>539</sup>. Русский классицизм, несмотря на античную и французскую стихии, сохраняет подлинно русский колорит, ибо он связан с жизнью России XVIII – начала XIX веков. Именно классицизм сыграл большую роль, представив русской литературе свою

теорию искусства<sup>540</sup>. И если этому литературному направлению все-таки свойствен некоторый схематизм, «то, как пишет Сакулин, читатель и зритель XVIII и начала XIX века умел наполнить эти схемы конкретным, живым содержанием; читатели и зрители классического периода умели наслаждаться классицизмом, как особенной и вполне законной формой искусства»<sup>541</sup>. Эта мысль Сакулина созвучна тому, о чем в свое время писал Н.К. Гей: «С высоты последующего литературного развития стали очевидными подлинные достижения и узкие места поэтики классицизма. Однако не вызывает сомнения, что и Корнель, и Расин, и Мольер сохранили непреходящее эстетическое значение не только «вопреки», но и «благодаря» выразившейся в их творчестве эпохе»<sup>542</sup>.

В процессе исторического развития важная роль принадлежит и русскому романтизму, который явился, по выражению Сакулина, новой фазой культурного развития, более глубокой, чем, например, сентиментализм. Романтизм принес «новое мироощущение и новое миропонимание, обогатив людей новыми чувствами, новыми идеями и новыми идеалами»<sup>543</sup>. Именно романтизм опозитизировал жизнь и возвысил ее в глазах людей.

Создание новой эстетической системы во многом определило и обусловило расцвет русской литературы, подготовив почву для эстетики художественного реализма. Реализм же, впитавший в себя, отметим еще раз, вершинные достижения классицизма, сентиментализма и романтизма, явился синтезом целой культурной эпохи, олицетворением которой был Пушкин. Именно в творчестве Пушкина реализм обретает определенный эстетический облик и широту. «Светлый и гармоничный, какой-то солнечный, – отмечает исследователь, – Пушкин чуждался всего мистического и туманного. Поэтический реализм, одухотворенная земность принадлежали к грунтовым свойствам его психики»<sup>544</sup>. Синтетичность пушкинского реализма проявляется в поистине энциклопедической образованности поэта, стоявшего «на самой вершине европеизма» и сочетавшего с европейским элементом поэтические начала русской культуры. Именно с реализмом Пушкина связаны колоссальные достижения в области русского литературного языка. Творчество поэта и в этом

отношении опиралось на успехи классицизма, сентиментализма и романтизма. Совокупными усилиями всех литературных направлений была создана новая поэтика, «принципы которой сохраняют свою силу и для последующего периода»<sup>545</sup>. Развиваются и «получают художественную чеканку» все основные роды и жанры литературы: лирика, трагедия, стихотворный эпос, роман исторический и современный. Претерпевает эволюцию стих, приобретая разностороннюю гибкость.

Размышляя о ценности художественного реализма, Сакулин, как видим, стремился охватить его во всем объеме, в различных аспектах и сферах его эстетического и культурного влияния. Конечно, не обошлось здесь без передержек: Пушкин мыслится Сакулиным в русле дворянской культуры, а «Евгений Онегин» для него – «усадебный роман». Но в то же время, желая выяснить национальное и мировое значение поэзии Пушкина, он пишет: «Пушкин многолик, отнюдь не мономан. Пушкина невозможно вогнать ни в какую формулу, не выдав себе самому свидетельства в чрезвычайной узости и педантизме»<sup>546</sup>. И если для нас в таком ходе мысли нет ничего необычного, то во времена Сакулина в литературоведении установилась атмосфера категорического неприятия обобщений эстетического плана. В приведенных суждениях ученого дана убедительная иллюстрация ценностных аспектов творчества. Будем справедливы и еще раз укажем на известную дань Сакулина языку социологического «органицизма». Кажется, теоретиком соблюдены все «правила» интеллектуальной игры, задаваемой эпохой. Однако и тут нашелся критик, написавший, что Сакулин «художественную ценность произведения вообще, как будто таковая в природе существует, отрывает от художественной ценности в ее социальном и историческом значении»<sup>547</sup>.

В будущей истории русского литературоведения, вероятно, найдется место для анализа бездоказательного критицизма, интеллектуальной и нравственной агрессивности, свойственной некоторым литераторам-современникам Сакулина. Ими написано множество текстов, которые ничего, кроме психологических комплексов авторов, не выражают. И если бы не объективность, следовать ко-

торой обязан всякий ученый, то имена литераторов не надо бы и упоминать, а их писания – цитировать. Но, к счастью, среди филологов, живших в одно время с Сакулиным, были и коллеги иного масштаба и по-иному воспринимавшие результаты творческих исканий Павла Никитича. Одной из таких личностей является А.Ф. Лосев.

### 5. А.Ф. Лосев о теории литературных стилей П.Н. Сакулина

Уже в наше время он счел необходимым дать оценку теории литературных стилей, изложенной Сакулиным в 1928 году<sup>548</sup>. Этот отзыв Лосева содержательно многогранен и включает в себя не только положительную оценку теоретических построений Сакулина, но и их критику, в основном, в аспекте терминологического языка, бывшего почти общепринятым в литературоведении той поры. Речь идет о таких терминах, как «классовость», «психоидеология» и даже «мировоззрение», поскольку применительно к стилю они слишком логизированы и могут употребляться не только в связи с искусством, но и где угодно. Лосев считает, что подобная терминология не несет в себе структурной функции, а имеет лишь философско-понятийный характер (с. 161).

Для нас такая критика не выглядит какой-то новостью. Выше мы указывали на некоторую уплощенность в представлениях Сакулина, например, о реализме или не всегда достаточно корректные отождествления ученым философских суждений и собственно художественных идей в системе романтического стиля. Нами отмечены и другие, не совсем удачные, положения теоретической системы Сакулина.

Лосев сосредоточивает внимание на главенствующих пунктах концепции ученого. Он одобрительно отзывається о его стремлении рассматривать стиль во взаимосвязи содержания и формы – при хорошо осознаваемом условии, что сквозь стиль «светится душа человека» (с. 160). Сочувственно цитирует Лосев высказывание Сакулина о том, что «стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными ее компонентами» (там же), ибо тут необходимо думать не о дистинктивной трактовке понятия, но о его внутреннем единстве, достигаемом «телеологией, которая требует внутренней целесообразности и организованной взаимозависимости частей» (там же). В анализе, представленном на страницах настоящего исследования, мы столь же принципиально обращали внимание на эти соображения Сакулина.



Говоря о морфологии стиля, с которой наш читатель также знаком, Лосев подчеркивает, что Сакулин озабочен стремлением охватить центральную черту стиля. Исследователь напоминает мысль теоретика о том, что «готика, например, всей своей структурой выражает устремленность ввысь, к небу». Или, продолжает цитировать Лосев, «как много говорит нам <...> подзаголовок книги А. Веселовского о В.А. Жуковском «Поэзия чувства и сердечного воображения» (с. 162).

Весьма важным Лосев считает убеждение Сакулина в том, что «теория стиля <...> выводится индуктивно, из изучения конкретных стилей как исторических данностей» (с. 160). Осознание стиля как такой исторической данности Сакулин, по мнению исследователя, «находит уже в известном упоминании о Бояне в «Слове о полку Игореве» (там же).

В работе обращается внимание на отношение Сакулина к нормативной поэтике, принципы которой в «Теории литературных стилей» отвергаются. Нет стиля-нормы, потому в истории литературы мы видим бесконечную смену стилей. При этом, как написано у Сакулина, «каждый стиль имеет свою социальную и художественную значимость» (с. 161).

Как известно, Лосев придавал огромное значение терминологическому языку науки<sup>549</sup>. Часто бывало так, что мыслителю, в целях достижения *единства* знания, приходилось анализировать явления *понятийных* совпадений – при очевидной разнице в формах их языковой выраженности. Так и в случае с Сакулиным, который, не употребляя современного термина «модель» (положенного в основу лосевской теории стиля), во всех своих определениях «несомненно руководствуется именно этим понятием» (с. 161), что высоко ценится исследователем. Лосев считает нужным напомнить, что «в те времена, когда Сакулин писал свою работу о стилях, понятие модели или вовсе отсутствовало, или заменялось такими терминами, которые еще не предполагали существенного соотношения доструктурной модели структурного произведения и его структурного моделирования» (с. 162). Мы полагаем, что в приближении автора «Теории литературных стилей» к понятию модели главенствующую

щую роль сыграли его творческие соображения по поводу содержания как особого художественного мира произведения.

Завершая характеристику книги, Лосев пишет, что «Сакулину свойственна широта подхода к понятию стиля, разнообразие возможных точек зрения на него, попытки наиболее точного определения самого понятия о стиле, а также попытки классификации стилей» (с. 163). В совокупности с другими достоинствами стилиевой концепции Сакулина это – немало.

#### *6. Проблема творческой индивидуальности писателя*

Теория факторов, о которой мы упоминали при описании методологических основ литературной теории Сакулина, сказывается и в его размышлениях о творческой индивидуальности писателя. Литература замкнута ученым на идейные, культурные факторы, влияние же экономики, по его мнению, наблюдаются «крайне редко». Исходя из этого тезиса, литературовед утверждает в мысли об особой группе, стоящей над классами, – интеллигенции. При всем этом Сакулин в своих построениях стремится быть конкретным и историчным. «Писатели, сохраняя свою особенность, – пишет он, – тем не менее, кристаллизуются в известные группы; есть литературные школы, литературные направления; постепенно создаются литературные традиции, определяющие характер творчества каждого писателя в отдельности»<sup>550</sup>. В процессе литературного развития следует различать момент общий, идущий от традиции, и момент индивидуальный. Чтобы получить «правильные выводы», нужно сочетать оба эти момента.

Читатель, вероятно, не удивится, если мы скажем, что, несмотря на указанные верные положения, у Сакулина и тут многое остается неясным. В самом деле, как, например, совместить уникальность творчества писателя и «культурные стили», в которых репрезентируется его художественная индивидуальность? Удовлетворяющего нас ответа на этот вопрос синтетическая теория литературы дать не сумела. А то, что соотношение искусства с действительностью представлялось Сакулину далеко не четко, мы знаем. И

все же исследователю его научного творчества необходимо видеть не только это, но и нечто большее, а именно, то магистральное направление, в котором он так упорно продвигался к истине. Надо понимать также и то, что в науке наряду со сравнительно легко разрешимыми вопросами есть и такие, глубокое уяснение которых требует накопления больших интеллектуальных и методологических ресурсов. Так, например, «современное литературоведение, по наблюдениям П.А. Николаева, не всегда еще оказывается способным установить подлинно внутренние (причинные) связи между историческими «факторами» и литературным процессом во всей их диалектике. Строго говоря, эта задача только ждет своего разрешения»<sup>551</sup>. Сказанное почти три десятилетия назад остается актуальным и сегодня. В свете этих замечаний сосредоточим внимание на оптимальных результатах суждений Сакулина.

«В своей коренной сущности литературное творчество есть акт индивидуальный по преимуществу»<sup>552</sup>, – писал Сакулин, открывая тем самым путь исследования одной из сложных проблем литературной науки. Выдвижение ученым личной активности писателя в художественном творчестве не означало, однако, что индивидуальность имеет право на произвол, на своеволие интуиции и иррационализма, как это было в теории А.М. Евлахова. Личность художника поставлена Сакулиным в рамки социального («каузального») и психологического изучения, а подчеркивание ее созидательной роли полемически заострено против Переверзева и Фриче, стремившихся «растворить» писателя в классовой психоидеологии. «Нельзя не говорить о творческой личности писателя, – заявлял Павел Никитич, – так как она *primum agens* и так как она бесследно не растворяется ни в каком коллективе»<sup>553</sup>. Каков же объем понятия «творческая индивидуальность писателя»?

Главным компонентом, дающим представление о своеобразии дарования индивидуальности, является психология поэта в ее эстетическом значении. Она определяет неповторимо-личностный колорит созданий поэта, творческого мира идей, разрабатываемых тем или иным художником. Психология писателя – это не просто и не только интуиция, воображение, но – исторически своеобразный и

объяснимый комплекс всех моментов его художественного восприятия. Именно поэтому – в историко-литературных исследованиях – Сакулин обращает особое внимание на вопросы творческой психологии в творениях классицизма, романтизма и реализма. Он отчетливо осознает, что в различные эпохи и в рамках различных литературных направлений роль отдельных психологических компонентов, составляющих индивидуальность, различна. Так, в классицизме мы наблюдаем доминирующую функцию рационального подхода художника к изображаемому материалу; отсюда – четкая, чеканная пластика классицистического искусства. Романтизм выдвигает в качестве доминанты стиля эмоционально-приподнятое отношение художника к реальности, внося в литературу чувство раскованности и непосредственности. Реалистический стиль создает гармонию рациональных и чувственных элементов восприятия.

Психология поэта была немыслима для Сакулина без этического начала, без этики писателя. Именно единство психологии и этики, морали создает ту целостность творческого мироощущения, которая дает исследователю право изучать художника в единстве его поэтической и человеческой натур. Так, например, обрисовывая индивидуальность И. Тургенева, Сакулин пишет: «Ароматная, лучистая душа. Поэтическая и философская настроенность. Сильно развитая мысль <...> Наконец, нервная отзывчивость на явления жизни»<sup>554</sup>.

Сформулировав мысль о психолого-этическом звене в понятии «творческая индивидуальность», спаяв воедино поэта и человека, Сакулин думает над проблемой мировоззрения писателя и функционально-эстетической значимости идейного момента в творческом акте. Мировоззрение поэта – необходимый компонент его индивидуальности и стиля. Для Сакулина изучить своеобразие Байрона и Пушкина – значит понять стиль «как выражение их творческой личности со свойственным ей мироощущением и мировоззрением»<sup>555</sup>. Как мы знаем, последнее понимается литературоведом как целая система, образованная из органического сплава философских и эстетических взглядов писателя. Все это названо Сакулиным «литературной идеологией», позволяющей выявить идейную –

в самом широком смысле слова – направленность, концептуальность творчества того или иного художника. Так, исследователь, изучая стиль Тургенева-романиста, во главу угла ставит вопрос об отношении писателя к миру, указывая при этом на эллинизм, светлое приятие писателем реальности, что и составляет его жизненно-эстетическую философию. Мировоззрение, таким образом, трактовалось с учетом его индивидуально-артистической специфики. Это хорошо увязывалось со структурным, многосоставным восприятием стиля: ведь именно стиль несет в себе не только нравственные и философские концепции, но и имеет свой эстетический кодекс. Ученый, как мы знаем, всегда считал, что эстетические принципы писателя очень важны и играют активную роль в формировании стиля.

Итак, творческая индивидуальность писателя представляется Сакулину в комплексе ее психологических, этических, эстетических и собственно мировоззренческих особенностей. В литературной теории ученого художник неотрывен от человека, то есть не отдан на откуп отчужденно-классового исполнительства или столь же слепого функционализма морфологов. Пафсом эстетической концепции Сакулина является философия размышляющего человека. «Как личность вообще, – читаем у него, – так и личность писателя в особенности, мы мыслим монистически, видя в ней творческую монаду»<sup>556</sup>. Комплексное изучение индивидуальности писателя, предложенное Сакулиным, вполне реалистично, ибо «нет ни одного шедевра мировой литературы, который не был бы создан в процессе концентрации всех творческих сил художника»<sup>557</sup>.

В историко-литературном контексте индивидуальность писателя не может «стусеваться», стать жертвой социально-психологического содержания эпохи или типовых элементов в том или ином литературном направлении. Напротив, все это, по убеждению Сакулина, «не требует заклания личности, а предполагает ее всестороннее и полное выявление»<sup>558</sup>. Так, Грибоедов, замечает исследователь, «на классическом каркасе воздвиг архитектурное сооружение нового стиля»<sup>559</sup>.

Для объяснения личностного своеобразия художника нужно не только соотнести его психологию, философию и стиль с господ-

ствующим литературным направлением, но следует привлечь и материалы, дающие представление о личном характере и частных обстоятельствах жизни изучаемого художника, как это сделано исследователем в монографии о В. Одоевском<sup>560</sup>. Здесь выяснены не только биографические факты, но и представлена целая система факторов, влиявших на человеческое и творческое развитие Одоевского. Строить теорию творчества того или иного писателя с опорой на принципы биографического метода Сакулин считает недопустимым. Фактологическая основа жизни писателя должна использоваться не в абсолютном ее значении, а лишь в той мере, в какой факт биографии может объяснить именно индивидуальность поэта. «В художественном творчестве, – говорит он, – индивидуальному моменту принадлежит существенная роль. Биография помогает освещать этот индивидуальный момент»<sup>561</sup>.

Поставив творческую индивидуальность художника в призму столь широкого изучения, Сакулин задумывается и над проблемой литературных влияний и взаимодействий. В решении этого вопроса он оставляет далеко позади метод компаративистской школы. Для него проблема влияния в методологическом отношении распадается на четыре существенных момента. Во-первых, следует всегда учитывать, были ли общие условия, при которых влияние одного художника на другого становится возможным; во-вторых, был ли исследуемый писатель знаком с произведениями того автора, чье влияние предполагается; в-третьих, была ли психологическая почва (конгениальность) для восприятия изучаемого влияния и, наконец, в-четвертых, имело ли место предполагаемое влияние и каковы его границы<sup>562</sup>.

Рассматривая вопрос о влиянии Гофмана на Одоевского, Сакулин приходит к выводу о незначительности этого влияния или об отсутствии его вообще. Изучение творчества Одоевского, в аспекте влияний на него других писателей, проводится с учетом перечисленных условий, поэтому Сакулин и приходит к исторически и эстетически верным выводам: отмечая своеобразие творчества Одоевского, он в то же время констатирует некоторую общность его с немецкими романтиками, ибо, пишет исследователь, «была общая

для всех романтиков сфера, где они неизбежно сходились, несмотря на индивидуальные различия и совершенно независимо друг от друга»<sup>563</sup>. Великолепный по изощренности литературный анализ произведений Одоевского проводился Сакулиным с опорой на типологическое изучение художественных явлений, о чем он неустанно говорил в своих теоретических и историко-литературных исследованиях. Некоторые его типологические наблюдения произведены блестяще, потому что в них принимается во внимание одно из условий адекватности анализа писательского творчества, а оно заключается в том, что «в самых различных типологических обобщениях родственное, общее и сходное характеризуется не в простом отвлечении от индивидуального, частного и не в прямолинейном противопоставлении им, а в их внутренних связях»<sup>564</sup>. Но тут же необходимо помнить, что не все рекомендации Сакулина относительно сопоставления различных стилей отвечают современным требованиям. Типологическая теория, которой придерживался ученый, требует более «тщательного логического анализа»<sup>565</sup>, как писал Лосев. Однако существенно то, что работы Сакулина в их оптимальном содержании актуальны и сопрягаются с творческими исканиями литературной науки.

*7. Научное значение и жизненный смысл литературной  
теории Сакулина. Ее индивидуально-типологическая  
характеристика*

Теперь, когда мы имеем вполне конкретное представление о литературной теории ученого, можно попытаться выяснить ее научную значимость. При этом нельзя упускать из виду то обстоятельство, что эстетическая система Сакулина формировалась в контексте совершенно иных и во многом прямо ей противоположных теоретических воззрений. Ведь пластическая философия искусства как раз и была такой философией, против которой восставал Сакулин, хотя в его трудах, как было показано, мы не всегда видим только явные победы ученого. Тут литературовед порою испытывал и горечь теоретических поражений. Однако его достижения столь значи-

тельны и качественно отличны от методологического «органицизма», что их следует привести в систему и подвергнуть углубленному анализу, который должен базироваться не только на специально филологических, специально научных аспектах теоретических идей Сакулина. Напротив, наши размышления на этот счет обязаны схватывать, кроме теоретико-эстетических абстракций, еще и их жизненное содержание, ибо литературные системы и методы не рождаются лишь из холодных, хотя и разумных, рассуждений, но всегда вызываются временем, эпохой<sup>566</sup>. Так что, например, «Поэтическое искусство» Буало столь же теоретично, сколь и жизненно. Что же касается литературных концепций 1920-х годов, то они прямо-таки перегружены экзистенциальным содержанием. Именно в это время всякая эстетическая система стремится предстать и в качестве всеобъемлющей философии жизни. Теоретические сочинения Сакулина также наполнены актуальным жизненным смыслом.

Мы видели, что в социально-генетическом литературоведении проблема стиля – главенствующая среди других проблем в науке тех лет – получала предметно-соматическое истолкование, переключенное в открыто жизненный план: стиль сопрягается с образом человека – живой статуей, обитающей в *городе, деревне, усадьбе, в доме, постройке, хорамах*, где довольно *комфорта*, бытовых удобств. На фоне этого пристрастия Переверзева и Фриче к вечно-сти искусства, его архитектурности и живой плоти литературная теория морфологов кажется несколько пресной и далеко отстоящей от экзистенциального содержания. Традиционные разговоры об имманентизме искусства, которые ведутся со времени возникновения «формализма», внушают иллюзию, что это какая-то надмирная теория, никак не соприкасающаяся ни с чувственной реальностью, ни с понятием о ней. Но это не так. Хотя и в имплицитной форме, эта теория обладает вполне определенным жизненным содержанием.

У морфологов не только свой метод, но и язык. В своих возможностях этот язык не выходит в большую и высокую сферу духа, он как бы сдавлен определенным кругом понятий, низведенных до экзистенциально ощутимых навыков – и не более. Здесь господствует какой-то зауженный житейский здравый смысл, смысл



самоочевидностей. По принятой тут логике, содержание вещи тесно сплетено с ее функцией, которая и исчерпывает предполагаемую семантику. Функция есть не только содержание вещи, но и ее должностующий идеал. В свете такого идеала, как писал Л. Курциус, «жилая комната должна быть крепкой, ворота – надежными, загородная вилла – покойной и городской дом – удобным. Церковь должна выражать «благослепие», ратуша – «силу власти», а кабак – «соблазнительное легкомыслие»<sup>567</sup>. Никаких *идей* тут не выражается, но *делается* то, что нужно. Морфологам интересен не мир в его оплотненном смысле, но всего лишь его *конструкция*. При всем этом не нужно думать, что мы имеем тут дело с каким-то хаосом и беспорядочной спаянностью *приемов*. Нет, тут есть порядок, потому что конструкция – это *система* и, следовательно, организована она *телеологически*. Однако все это не восчувствовано творящим субъектом, не освоено его светлым разумом, а, напротив, подчиняет себе всякий творческий гений. Тип такого сознания уже много позднее 20-х годов дал В.Б. Шкловский, спроецировав его на одного из литературоведов прошлого: «Это – слепой Самсон; однако он не разрушал храм, а пытался его воздвигнуть. Но строил он, не зная, что строит»<sup>568</sup>. И все же: тот, кто изучал морфологическую доктрину, знает, что управляющая энергия конструкции исходит именно от субъекта. Ю.Н. Тынянов, много сделавший для изучения стилей русской литературы, справедливо полагал, что их внутренняя эволюция и смена одного другим определяется изменением, говоря современным языком, образа автора. И это явилось большим теоретическим открытием, поскольку ученый выдвинул, по выражению В.В. Виноградова, «одну из центральных проблем стилистики и поэтики»<sup>569</sup>. Образ автора – это ингредиент, коррелирующий всю стилевую конструкцию произведения. В творчестве Пушкина, например, он имеет самые различные модификации – библейские, восточные, античные, национальные, исторические и даже биографические. Кажется, здесь-то мы как раз и должны были бы столкнуться с соответствующим содержанием «литературной личности». Но у Тынянова все это оказывается не содержанием – в идейном и лингвосемантическом смысле термина, но всего лишь тем, что «мотивиру-

ет характер монолога» в произведениях Пушкина<sup>570</sup>. Совершенно ясно, что мысль Тынянова, устремлявшаяся в сторону от «формализма», не может порвать с ним окончательно. Творческая индивидуальность писателя рисуется в его трудах вполне страдательным и внутренне пассивным *органом*, наделенным теми или иными функциями, но претерпевающим власть воздействующей на него формы. Эта форма исходит из него, однако она же подчиняет его своим прихотям и целям. Человека как властвующего демиурга мы тут не видим. Если у Переверзева автор произведения отождествляется с его ведущим персонажем и предстает в качестве отчужденно-характерологической статуи, скульптуры, то у морфологов творческая индивидуальность писателя, столь же отчужденно реализующаяся в «образе автора», получает чисто *техническое* или *конструктивно-функциональное* значение. За всем этим кроется, конечно, определенное понимание человека и его жизненного пафоса. Как ведет себя характерологический образ в мире новой «органической» поэтики? Жизнь, как она рисуется, например, в трудах Переверзева, полна борьбы, триумфов, восходящих на историческую арену классов и горестных падений тех, кто отвергнут историей. А что же есть история? Это – спонтанно развивающееся «бытие», энергия которого не только могущественна, но и капризна. Одним она дарит «улыбки счастья», внушая им солнечный оптимизм и эйфорию цельной психологии, мимо других же проходит с холодным презрением. Человек здесь всецело обусловлен «бытием», неотвратно ведущим его к предписанной судьбе. Этот предначертанный ему путь человек проходит бессознательно и потому смиренно, безропотно. Он слит с живым, четко изваянным и архитектурно формованным миром, он упивается его красотой, роскошью всего живого, чувственного – во всей его цветности и аромате; он ощущает себя вполне героически – если он на вершине социального успеха, и он – убог, нищ и жалок, если оттеснен «рыцарями удачи». Когда погружаешься в этот вещный и неукротимый мир, не можешь отделаться от чувства некоторой жути: ведь тут каждый из людей живет «по судьбе», а она к кому-то безрассудно щедра, к кому-то неоправданно жестока, а в общем – равнодушна к тем и другим, ибо

имеет дело не с людьми, но всего лишь с живыми статуями. Что же касается теории морфологов, то мир, каким он предстает в их анализе художественных произведений, способен внушить не меньший ужас. Да, мир *разумен*, ибо упорядочен, телеологичен, свинчен и собран. Всякая деталь здесь действительна, но всякое живое здесь – умерщвлено. И если в социально-генетическом литературоведении «живое» погружено в какую-то анемию и цельное довольство собой, то у морфологов оно превращено в отлаженный механизм внутренних пружин вещи, ее подвижного, динамического каркаса. Поэтому от живого человека тут остается обезличенная система функций. Художественное произведение – это безжизненная пустыня; это конструкция здания без самого здания и живых людей, их мыслей и чувств. В истории человеческой культуры мы, вероятно, впервые встречаемся с таким равнодушным, если не наплевательским, отношением теоретической мысли к человеку и гуманитарному содержанию искусства.

В заключение этих кратких характеристик скажем и об уже упоминавшемся эстетизме описываемых доктрин. Конечно, все эти «здания» и «постройки», «хоромы» и «конструкции» проникнуты эстетизмом, ибо они насыщены не только весьма острым чувством пластики, но и гармонии. И если одна из этих доктрин настаивает на нераздельности воспроизводимого в искусстве мира, то другая видит и проводит границы между его телесно-вещественными элементами, отчего мир становится инженерно четким и насквозь ясным. И та, и другая философии исторически враждебны друг другу, однако они схватывают и выражают, каждая на своем теоретическом языке, какие-то реальные закономерности в самом восприятии творчества: ведь и в самом деле, в одних случаях мы склонны к наслаждению красотой, хотя и не понимаем ее пружин, в других же – знание этих пружин только усиливает наше эстетическое чувство. При всем этом мы всякий раз хотим знать меру содержательной глубины прекрасного, а это значит, что нас интересует не обездушенная, но человечески актуализированная красота. В социально-генетическом и морфологическом литературоведении такая красота буквально задавлена ее отчужденным пониманием. И если кто-то способен к лю-

бованию подобного рода эстетизмом, то он, вероятно, может совмещать эту способность с критическим чутьем и умением даже и в таких научных системах находить элементы положительного знания.

Литературная теория Сакулина уходит далеко за пределы названных эстетических систем, несмотря на воздействия, которые они оказывают на некоторые моменты его учения.

Суждения об искусстве исследователь начинает с выяснения отношения последнего к действительности, причем конкретно сопоставимой с нею величиной у него выступает не аморфно представляемая эстетическая действительность, как это было, например, у Фриче, но – литературное произведение в его сложной – синтетической – природе. И пусть границы произведения очерчены Сакулиным нечетко, и пусть, в силу этого, он мирится с отождествлением морфологии и структуры произведения со строением стиля в объеме литературного направления, все же корректность в обращении с теоретическими категориями у него значительно бóльшая, чем у любого из «генетиков» и морфологов.

Конечно, форма искусства вообще (и произведений – в частности) порою толкуется Сакулиным как излияние, эманация материального бытия в формы неких культурных стилей, и это похоже на «органическую» логику. Однако мы знаем, что культурные стили, как они понимаются теоретиком, не изоморфны бытию, а это значит не что иное, как утверждение их изолированно-имманентной и только им присущей специфики. Форме, таким образом, дается каузальное объяснение, но она отнюдь не сводится к причинам, ее вызывающим. В той мере, в какой Сакулин разделяет этот взгляд, он приближается к мысли об активной природе эстетической формы, хотя это положение проводится в его трудах без должной целеустремленности.

Наиважнейшим элементом литературной теории Сакулина являются его суждения о художественном содержании, главное свойство которого – его смысловая специфика. Несмотря на то, что тут у теоретика есть колебания в сторону чисто логического толкования, все же принципиальный шаг вперед был сделан. Указывая на многообразные характеристики содержания, он тем самым демон-

стрирует весьма развитую методику литературоведческого анализа. Она не только фиксирует признаки, но и учитывает интегральную природу художественного содержания, почему и возможно его понимание и как образно-картинной идеи с максимально широкой ее значимостью, и как некоего особого целостного мира, служащего основой или конструктивной моделью оформляющих его ингредиентов. Содержание не мыслится Сакулиным вне выявляющей его формы. Надо ли говорить здесь о принципиальности всех этих напоминаний литературоведом теоретических заветов классической эстетики. Правда, следует отметить некоторую вялость, статичность его представлений. Содержание и форма осмыслены у него как *единство*. И это – верно и хорошо. Однако современное литературоведение хотело бы видеть осознанную разработку проблемы *перехода* одного в другое. Сакулин располагает методологическими ресурсами для того, чтобы усилить свою литературную концепцию указаниями на динамические отношения между содержанием и формой. Но он не сделал этого, ограничившись тем, что зафиксировал принцип *соответствия* одного другому.

В своих теоретических исследованиях ученый показал хорошо развитой у него метод дифференцированного восприятия действительности и искусства, тем самым разрушая синкретизм мышления, который был распространен в его время, и, как следствие, вел к эстетическому натурализму, то есть к отождествлению жизни и искусства. У Сакулина – жизнь есть жизнь, а искусство, находясь в каузальной зависимости от нее, тем не менее, к жизни не сводимо. Оно имеет собственную субстанцию и специфику. Более того, в теоретических анализах литературовед всячески усиливает эту сторону дела: он свободно расщепляет не только единство содержания и формы, но и в них самих выделяет целый ряд элементов. Так, художественное содержание, при усвоении его жизнью, воздействует на читателя и как философия – в самом объемном значении этого слова, и как идеология, и как публицистическая идея, и как эмоционально-психологический феномен. Столь же многосоставно представлена у него и эстетическая форма. Он говорит о различных ее уровнях: языковом, эйдологическом, композиционном,

причем им прямо заявлена мысль об *уникальности* тех или иных формальных образований – в зависимости от содержания, которым они нагружены. Перенесение, например, языковых масс из одного контекста в другой меняет их художественную семантику, внутреннюю функцию и стилистику. Вообще, нужно сказать, что вся комбинаторная система художественных произведений и каждая их часть, даже мельчайшая, пронизаны у Сакулина смысловым сиянием и обладают целостностью – потому что форма создается телеологической энергией содержания.

Следствием принципиального стремления к дифференцированному анализу факторов, влияющих на литературу, и самой литературы явилось выдвижение Сакулиным творческой индивидуальности писателя как *primum agens* художественного процесса. Тем самым было теоретически заявлено и практически показано, что художник, отражая социальную среду и время, воплощает свой гений не слепо, а осознанно, управляемо, и что он, следовательно, не отождествляется с изображаемыми им типами и, естественно, не умирает в конструктивной системе *приемов* своих творений. В связи с этим Сакулиным была проведена реабилитация психологического и биографического интереса к личности писателя, хотя методологической сопряженности между этими аспектами и структурно-содержательной спецификой творчества ему достигнуть не удалось. Однако этот синтез и для современного литературоведения порою остается скорее желаемой целью, нежели освоенным методом. Заслуга Сакулина состоит в другом. Сейчас важно подчеркнуть не только то, что именно он показал неустранимость творческой индивидуальности писателя и что именно он попытался дать вполне широкое каузальное (социальное и культурное) ее объяснение. И там, и тут можно видеть как большие теоретические достижения, так и ничуть не меньшие просчеты. Можно, если не считаться с исторической логикой в развитии знания, вообще отвергать всю эту эстетическую систему, оправдывая свой негативизм тем, что она прямотаки изобилует ошибками. Но совершенно невозможно не замечать главного, а именно того, сколь многогранно понимается Сакулиным творческая личность: ведь она находится в ряду самых разносто-

ронных объяснений – экономических, социальных, культурных, специально-литературоведческих, эстетических, биографических, а также психологических. При этом остается еще и имманентный ряд причин, то есть субстанция индивидуального качества, которая никак не хочет быть погашенной ни одним из указанных факторов, ни даже всеми вместе взятыми. А это значит, что человек у Сакулина не сводим ни к экономике, ни к социальности, ни к биографии, ни к личной и классовой психологии. Человек есть человек и ничто иное.

Отделив творческую личность от бытия, Сакулин тем самым освободил ее от однозначной репрезентативности персонифицированных обстоятельств. Человек превратился у него из слепого орудия бытия в действительного человека, мыслящего и чувствующего себя в определенном *отношении* к жизни и социальному миру. Он стал самим собою, а не просто медиумом *живого* и не средством конструктивного долженствования, то есть функцией чего-то. И надо смело сказать, что для науки тех лет это было большим открытием, несмотря на всю подчас наивность методологических ресурсов, при помощи которых это открытие было совершено. В конечном итоге, благодаря трудам Сакулина, литературоведением 20-х годов был *обретен человек*, похищенный, если так можно выразиться, новой «органической» поэтикой, ибо она заключила и буквально заперла его в «хоромах», в «здании», в «постройке», откуда он не мог вырваться в иное культурное пространство. С морфологической же теорией у нас связано прямое убиение *живого* и превращение его в систему механических функций.

Теперь, когда личность стала осознанно деятельной и вполне аналитически и даже критично мыслящей, перед ней открылись перспективы привольного существования и свободного творческого труда. Человек живет не только в своей эпохе. Духовно он связан со всем, что есть в человеческой культуре. Поэтому-то ученый может увидеть в психологии Тургенева античную солнечность и равновесие, а поэзия Пушкина представляется ему как синтез оптимальных достижений европейского и русского художественного развития. Творческой личности, таким образом, принадлежит у Сакулина вся духовная культура человечества, а не отдельные ее «зда-

ния», «постройки» и «хоромы», откуда нет выхода. В синтетической теории литературы художественная индивидуальность живет в безбрежных просторах истории и культуры, она – «протейна». Ей доступна самая многообразная, а порою и весьма причудливая клавиатура чувств. Поэтому она активно переживает и тонко реагирует как на действительность, так и на различные формы ее культурной запечатленности. Художник, как он отражается в своих произведениях, находится у Сакулина не во власти тайных и хтонических инстинктов того или иного класса, но в живом и высокодуховном оркестре идей, мнений, оценок и вообще самых разнообразных культурно-творческих, эстетических и психологических реакций. О том же, что общественная стихия пронизывает и художественное произведение, и всю атмосферу вокруг него, ту атмосферу, которая создается читателями, критиками, историками литературы, а также ее теоретиками, – об этом у Сакулина мы читаем весьма часто.

Практическим воплощением этих общих положений является теория стиля, выдвинутая ученым. И тут мало сказать, что она во многом актуальна сегодня. Это – бесспорно. В сущности, речь идет об открытии, которое в ней содержится. Достаточно сказать, что ни одна современная теория стиля не может обойтись без того, что сказано в этой области Сакулиным. Им определена природа стиля как содержательной и телеологически организованной формы, то есть как некой синтетической целостности; им же установлена морфология стиля с указанием на идейно-структурные взаимодействия его элементов; эта дифференцированная целостность, далее, синтезирована не только с эпохой, но и с творческой индивидуальностью писателя, будучи представленной и как отражение исторического времени – в его идейной и образно-картинной форме, и как резервуар личностных качеств художника. Не только своеобразие темы, эйдологии, языка и композиции произведений, но и их *целленность* и явленность в качестве целостной фигурности возведены Сакулиным к мировоззрению писателя, которое понято во всей его философской и эмоционально-чувственной составности. Единство содержания и формы несет на себе печать известной доминанты, которая является неким организационным *модусом* стиля. Речь



идет о том, что у Сакулина получило название принципов стиля, а в современном литературоведении определяется как его методологическая основа. Понимание стиля, следовательно, углублено Сакулиным до источниковых начал мировоззрения и конструктивно-комбинаторных способностей художника. И хотя терминологически категория творческого метода еще не нашла своего оформления, *понятийно* она существует. Для теоретического сознания ученого эта категория еще таится (а порою и теряется) в недрах стиля, однако ее созидательная функция понята им верно.

Анализируя эту часть литературно-эстетической системы Сакулина, мы видим огромное напряжение интеллектуальных сил ученого. Оно понадобилось для того, чтобы преодолеть синкретизм литературоведческого мышления 20-х годов. А это позволило, пусть интуитивно, как бы ощупью, догадкой, не во всем четко, но тем не менее, *реально* зафиксировать методологические основания художественного творчества. Но что означает умение научного мышления видеть и тонко различать в многослойной структуре произведения не только стилевые, но и глубоко залегающие методологические элементы? Конечно, это вовсе не означает, что теоретическое мышление научилось воспринимать творения искусства в их целостности. Это хорошо умела делать новая «органическая» поэтика со всем ее преклонением перед жизнеподобием искусства. Это не означает и того, что мыслящий индивидуум научился воспринимать и анализировать конструктивные пружины эстетической предметности. С этой задачей прекрасно справлялась морфологическая школа. Большим продвижением вперед и большой теоретической новостью было то, что эстетическая предметность (или форма) теперь стала пониматься не наивно и сказочно, то есть не как форма жизни, насыщенная фантомом *живого*, но как предметность особого рода – лингвистическая (словесная) предметность с впрессованной в нее художественной идеей, которая является не пассивным, но энергичным и координирующим моментом своей эйдологической, характерологической и жанрово-композиционной оболочки. Таким образом, содержание стало не чем иным, как *конструктивной моделью* той целостности, которая и есть литературное произведение. А то, что

содержание теснейшим образом связано с мировоззрением писателя, которое определяет и форму стиля, – на это мы указывали как на основное положение в методологической системе Сакулина. Ход мысли ученого говорит не только о сложности его построений, но и о том, что область теоретической поэтики у него вполне монистична. Во всяком случае, в воспроизведенной здесь логике рассуждений Сакулина мы не находим таких противоречий, которые делали бы эти рассуждения неубедительными. И это при том, что концепт «мировоззрение» у Сакулина, как мы знаем, недостаточно продуман с точки зрения его порождающих функций.

От теории литературного произведения, стиля и его морфологии, а также творческой индивидуальности писателя, без которой Сакулин не мог представить сколько-нибудь научную философию творчества, естественно перейти к его историко-литературным воззрениям.

При всех неудовлетворительных моментах, обнаруживаемых в схеме «реализм-ирреализм», необходимо отметить, что она, хотя и косвенно, отражает одну из «вечных» проблем как литературоведения, так и эстетики и искусствознания. Мы говорим о мере субъективности и объективности исторических или, как называет их Д.С. Лихачев, великих стилей в искусстве и литературе. И наши указания на абстрактность указанной схемы вовсе не упраздняют возможности углубляющихся теоретических перспектив в разработке данной проблемы.

Существенные и важные элементы находим мы и в соображениях ученого о стиле эпохи. Это понятие было, в свое время, дискредитировано, тогда как классицизм, романтизм, критический реализм и некоторые иные, имеют право быть названными эпохальными и мировыми стилями. Как указывалось, современное литературоведение весьма положительно оценивает инициативы Сакулина в разработке этой проблемы. Однако мы не знаем ни одного исследователя, который стремился бы понять историко-литературные проекты ученого в тесной связи с исканиями общественной мысли России и во взаимодействии их с идеями художественного сознания.

Мы видели, что категория стиля эпохи возникает у Сакулина на почве представлений о некоем идиллическом единстве так называемых культурных стилей, репрезентирующих различные группы и классы общественного организма. Столкнувшись с подобными суждениями, мы обычно спешим назвать их вульгарно-социологическими и не прилагаем ни малейших усилий, чтобы увидеть в них как теоретический, так и вполне реальный жизненный смысл, тогда как они полны того и другого. Ведь то, что формы искусства есть *знак* определенного исторического времени, – это положение всякой здоровой эстетики в понятии стиль эпохи выражается в полной мере. Трактовка же Сакулиным указанной категории в качестве интегральной величины литературного процесса сдерживала увлечение некоторых ученых идеями художественного развития, базированными на прямом отождествлении исторической жизни стилей с репрезентированными в них общественными группами. При всем этом методология Сакулина нуждается в более конкретном историко-научном объяснении.

Хотя мы и знаем, что ученый имел в своем методологическом арсенале принцип противоположностей и скачков, все же в его литературном учении практической реализации он не нашел. Сакулин тяготел к гармонизированному охвату и осмыслению всех имевшихся в его распоряжении фактов истории национальной культуры – с тем, чтобы теоретически воссоздать ее согласованный ансамбль, где нет места диссонирующим противоречиям, какими бы они ни были: классовыми, социальными, психологическими или художественно-эстетическими. Поскольку же его литературная система нагружена не только абстрактно-логическим, но и жизненным содержанием, то и в этой теоретической фантазии необходимо уметь обнаруживать экзистенциальный смысл. А он, по нашим предположениям, не только «подсвечен», но и вызван своеобразным током мечты, взлелеянной и бережно хранимой русским национальным сознанием. Ведь в недрах не только низовой, но и высокой литературы всегда находим некий *идеал*, согреваемый энергией древнего и неистребимого мифа о «золотом веке» с его правдой, справедливостью и гармонией. Как и в случае с Фриче, речь идет о

социальной утопии как глубоко органичном элементе национального сознания<sup>571</sup>. «Русская утопия, – пишет современный исследователь, – это видение мира без зла, это русская мечта о всеобщем счастье»<sup>572</sup>. Прогностические мечты такого рода мы видим как в позднейшей классической литературе, так и в ее родниковых началах, в частности, у Пушкина, говорившего о том времени, «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся».

Этот идеал всеединства и непротиворечивости впитало в себя и русское теоретическое сознание. Поэтому-то оно так тщательно избегает диалектического подхода к идее развития, боясь скачка как перерыва постепенности. Русское академическое литературоведение, за исключением, может быть, А.Н. Веселовского<sup>573</sup>, всецело эволюционно, а это и есть обратная сторона и следствие его утопизма.

Итак, теория стиля эпохи, выдвинутая Сакулиным, обосновывается утопическими интуициями. И с этой точки зрения она достойна критики. Но разве можно не замечать глубоко жизненных идей, лежащих в основе этой теории? Мы проявили бы непростительную глухоту и равнодушие, если бы обошли молчанием этические, философские и вообще гуманитарные ценности, имплицитно присутствующие в пусть и фантастических, но вполне содержательных и актуальных построениях Сакулина.

Здесь нам хотелось бы сделать некоторое отступление, обратив внимание на принципиальное отличие утопизма Сакулина от футурологических мечтаний Фриче. Это отличие глубоко знаменательно. Мы видим в нем качественный скачок теоретической мысли Сакулина на пути к подлинно деятельному и историческому пониманию как художественного, так и жизненного творчества.

Телесно-массивная трактовка человека в трудах Фриче налагает сильный оттенок пассивизма на всю его теорию. Счастливое будущее видится такому человеку в безмятежности и гедонизме, источник которых – в физическом здоровье и вещевистской эстетике благополучия. Полная законченность жизненной программы. Столь же пассивна и «экзистенциальная» часть литературно-эстетической системы Переверзева. Мы уже отмечали его стремление видеть жизнь как

борьбу классов и с этой точки зрения истолковывать процесс развития стилей. Но мы же указывали и на то, что «органицизм» Переверзева настолько силен, что противоборство форм искусства (стилей) превращается у него в фикцию. В теории Переверзева всякий стиль базируется на твердых и «обломках» стиля, ему предшествующего, одно вырастает из другого, находясь в нем в свернутом виде. Качественного «взрыва», который мы усматриваем в истории литературы и искусства, когда говорим о новаторстве художника и эстетическом своеобразии той или иной эпохи, в «органической» теории творчества не происходит. Но это – одна сторона дела, оказывающая, однако, сильное воздействие на человековедческую часть доктрины Переверзева. Как в теоретических, так и в историко-литературных его трудах, человек представлен исключительно пластически. Это – живое прекрасное тело. Оно включено в бурлящий океан социальной жизни, но его положение – всегда страдательно. Над всеми властвует судьба, противостоять которой не может никто. Чтобы жить, нужно подчиниться и смиренно следовать воле неумолимого «бытия», которое, напомним, заряжено вполне слепой энергией игры. Человек – марионетка, участник игры, не могущий отстраниться или выбраться из нее. Для нас такая философия не только ограничительна, узка и бессильна, но и несет в себе элементы трагической безысходности. Раб, разрывающий свои цепи, – этот сюжет не для «органического» литературоведения. И даже эстетизм, который пронизывает построения Переверзева и Фриче, ничего нового в их жизненную философию не привносит, ибо он сам является результатом теории человека как пластически завершенного и внутренне неподвижного тела.

Человек в исследованиях Сакулина представлен деятельной личностью и, можно сказать, раскрытой в просторы истории и культуры. Ей свойственно творческое беспокойство. Сакулин, как отмечалось, еще не знает, что деятельность человека поддается самой что ни на есть объективной научной оценке, но он прекрасно понимает, что самые высокие цели, преследуемые личностью, связаны с духовными, гуманными устремлениями народа и реальными, историческими формами его жизни. Поэтому, сколь бы ни были уяз-

вимы воззрения Сакулина с современной точки зрения, в них нет ни грана теоретического консерватизма. Напротив, его мышление обращено к действительности. Желание видеть гармонию и согласованность реализованными в общественном устройстве сопрягаются у него не с физическим гедонизмом, а с идеей добра и справедливости, что и нашло свое выражение в труде ученого «Русская литература и социализм»<sup>574</sup>.

Скажем и о социологизме Сакулина. При всей противоречивости и методологическом несовершенстве этого принципа он все же заявлен ученым настолько явственно, что не позволяет отождествлять и смешивать его с грубым воплощением в литературно-эстетических системах Переверзева и Фриче. Социология Сакулина тесно связана с ценностным подходом к искусству как продукту индивидуально-художественной деятельности. Это значит, что творческая личность писателя у Сакулина никогда не подавляется и не стирается никакими социально-экономическими законами и их принудительной силой, указывая тем самым, что не «бытие», но человек создает ценности, в том числе и художественные, причем, какими бы высокими они ни были, высшей ценностью тут является сам человек. Так что все разговоры об уподоблении его функции чего-то отметаются с порога. Слепой функционализм социально-генетической и морфологической доктрин здесь посрамляется окончательно, ибо стало ясно, что искусство – это не игра обездушенных скульптур с их безвольным подчинением энергии капризно развивающегося «бытия» и что оно – не только комбинаторика и конструирование безмысленной телесности. Сакулиным было показано, что искусство есть сложная – «синтетическая» – форма деятельности с весьма существенной в ней ролью мыслительных и художественных способностей индивида. Ученый не только утвердил огромную значимость творческой личности, но и самый *тип* этой личности предстал у него в новом свете. Творящий человек у Сакулина не прикован к общественному классу, даже если биографически и связан с последним, но в своем творчестве он выражает определенные социальные тенденции, которыми, однако, искусство не исчерпывается, ибо, восходя к национальной основе, оно стремится быть об-

щезначимым и потому – народным. Открытие методологических пружин искусства также способствовало обогащенному восприятию творческой личности. Оно указывало на те параметры, в системе которых и должен изучаться писатель.

Из сказанного понятно, что какое бы звено литературно-эстетической системы Сакулина мы не взяли, везде виден такой теоретический пафос, который расходится с научной и жизненной направленностью «органического» литературоведения. Выясняя каузальные связи литературы с действительностью, Сакулин (1) *уходит от онтологизма* Переверзева и Фриче. Не подвергая эту проблему развернутой гносеологической обработке, он, тем не менее, всем своим существом ученого протестует против отождествления художественных форм с их жизненным субстратом. Ближайшим следствием этого было отрицание телесно-вещественного натурализма в понимании искусства и выдвигание трактовки его как (2) *лингвистической, словесной* реальности и возникающей на этой основе (3) *эйдологической* формы воспроизведения действительности с подчеркиванием (4) *имманентизма* и *логосности* содержательных и формально-конструктивных сторон (5) *художественной целостности*, то есть литературного произведения и стиля в целом. Никакие методологические просчеты, допущенные Сакулиным в обосновании этих идей, не колеблют научной значимости последних.

Актуальна концепция художественного содержания, изложенная в трудах Сакулина. Содержание воспринимается им прежде всего как (6) *смысловой* феномен, природа которого (7) *многоставна* (синтетична). Оно включает в себя как идейно-семантические, так и сенсуальные элементы. (8) *Форма*, в свою очередь, также *структурна*, а иерархия ее частей определяется не творческим «бытием», но художественным содержанием. В этом мы видим прямое указание на (9) *иррелевантность* искусства, что приближает нас к (10) *вероятностному* его истолкованию, ибо художественное произведение, по Сакулину, воспроизводит действительность и потому оно есть некое бытие, но поскольку оно же, по словам ученого, есть особый поэтический мир, то его нельзя считать

«бытием» – в переверзевском смысле слова. Художественное произведение существует как *возможная, условная* действительность, являясь элементом духовной культуры человечества. Поэтому интегральная категория поэтики – стиль – получает у него (11) *культурологическую* и (12) *ценностную* интерпретацию. Ни у кого из литературоведов 20-х годов ценностный критерий не был столь значительным, как в теории стиля, предложенной Сакулиным. Стремление ученого соединить ценностный подход к искусству с социологическим его осмыслением ставило Сакулина в оппозицию к новой «органической» поэтике, но его собственная социология оставалась все же (13) *абстрактной*. Однако, учитывая современное состояние проблемы, считаем нужным сказать по этому поводу следующее.

Социологический подход к литературе был одной из констант в учении Сакулина. В нынешней научной ситуации это говорит о многом. По словам новейшего историка науки, «во всех случаях – открытого признания социологизма в критике или невольного подчинения ему – нет твердых доказательств его существования в качестве самостоятельного научного литературно-критического метода»<sup>575</sup>. Как следствие такого, мы бы сказали, вероятностного положения социологии в сегодняшней науке о литературе исследователи зачастую «не ставят в один ряд с историко-типологическим, историко-функциональным, системным и другими методами социологический метод»<sup>576</sup>. Так что явная приверженность Сакулина к избранной им методологии для современного литературоведения далеко не безразлична.

Мобилизация Сакулиным ценностных критериев весьма ярко говорит о широте воззрений и профессиональной интуиции ученого, ибо тут у него мы видим смелое предвосхищение вопросов, которые только сейчас выдвигаются наукой как первоочередные. Так, формирующаяся историческая поэтика хорошо осознает, что «создание ценностей – это своего рода сверхзадача литературы, так же как и других видов искусства. Именно поэтому в исторической поэтике необходимо уделить должное внимание *ценностной эффективности* способов и средств эстетического освоения мира»<sup>577</sup>.



Сакулин положил конец как безличностной, так и отчужденно-характерологической концепции художественного творчества. С его именем мы связываем возрождение такой науки о литературе, которая исходит из (14) *индивидуально-артистического* понимания художественной деятельности. Теория творческой индивидуальности писателя, находимая в трудах Сакулина, и донныне может побуждать литературоведческую мысль к изучению личности и стиля художника – в направлении, заданном исследователем, несмотря на то, что в этой сложной отрасли знания мы наблюдаем у Сакулина, в силу (15) *утопизма* его системы, произвольное желание оградить писателя от драматических ситуаций в области идеологии и культуры. Здесь мы видим в большей степени гармонию, нежели напряжение борьбы.

Итак, литературное учение, с которым мы имеем дело, насыщено плодотворными и актуальными идеями. При общем состоянии этого учения ни о какой его цельности говорить не приходится, но все же есть такое содержание, которое историком литературоведения должно быть всячески подчеркнуто.

Теоретические искания Сакулина, сколь бы драматичными они ни были, буквально просвечены его стремлением привести литературоведение, как одну из форм гуманитарного знания, к единству, базированному на абсолютно истинной основе. Что же это за основа, исходя из которой Сакулин пытался найти ключ к обуревавшим его проблемам? – Бесспорно, почвой всех его суждений было глубоко жизненное и перманентно значимое понятие, не заглушаемое ни «базисом», ни «производственными отношениями», ни «бытием» и никакими «приемами», «монтажом» и вообще какой-либо комбинаторикой. Понятие, о котором мы тут говорим, есть понятие *человека* во всей его неустраимости как для жизни, так и для искусства. Надо ли еще раз повторять, что *человек* у Сакулина не имеет отношения ни к функциональной, ни к телесно-вещественной его трактовке. То, что в системе жизненных и научных представлений филолога это понятие резко отличается от указанных уподоблений, – нам ясно, как и ясна важность самого его выдвигания в качестве фундаментального условия всяких сколько-нибудь серьезных

рассуждений об искусстве. Историк литературоведения обязан указать не подобное понимание природы его науки как на весьма важное и имеющее существенное методологическое значение. Если литературоведение не забывает своего человековедческого призвания, то можно надеяться на убедительность его научных результатов. Основой достижений Сакулина как раз и был человековедческий пафос его теоретических построений. Это может быть поучительным и для современного литературоведения, которое при описании научных направлений 20-х годов устраняется от специального рассмотрения человековедческой проблематики.

Обоснование теоретических воззрений соматическими интуициями в мировой науке встречается весьма часто. И даже в нашем хронологически замкнутом исследовании мы имеем отнюдь не единичные примеры такого рода. Однако речь идет не о слепо повторяющемся однообразии, ибо выдвижение *тела* и *вещи* в качестве исходных величин теоретического мышления всякий раз аргументируется по-разному. Для русского художественного и научного творчества XIX века были одни основания, а в XX столетии апелляция к телесно-вещественным интуициям требует других объяснений. И это при том, что буквалистски и чисто материально понимаемая пластика и там, и здесь наполнена сквозным и всеохватывающим эстетизмом.

Итак, зададимся вопросом: если я воспринимаю человека и продукты его деятельности, в том числе и эстетической, не как-нибудь иначе, но исключительно телесно, предметно и вещевистски, и если я, далее, и на человека, и на его бытие смотрю исключительно с функциональной точки зрения, то спрашивается, что же это за мировоззрение, которым я так упоен?

Бесспорно, речь тут может идти лишь об одном, именно, о мифе, основной особенностью которого является «восприятие мира в категориях <...> слитного, обезличенного равенства»<sup>578</sup>. О таком равенстве в его телесно-вещественном воплощении мы и пишем на страницах книги о новой «органической» поэтике. Что ни говорите, а логика такого равенства нам представляется весьма странной. Возможно даже, что она есть комическая сторона

«органицизма». Однако прежде всего мы стремились показать объективное содержание пластических доктрин, равно как и их алогизм, это следствие гипертрофированного принципа «все – во всем».

В наших размышлениях и анализах труды Сакулина были вдохновляющим примером. Буквально героическим напряжением интеллектуальных сил ученым был осуществлен прорыв магического круга стереотипов, характерных для «органического» мышления. Одна из главных заслуг Сакулина состоит в подлинно человековедческом понимании литературоведения и его предмета. Отказ филолога от одностороннего, телесного толкования проблемы человека, конечно же, не означал забвения того ценного, что мы находим в исследовательских трудах представителей «органического» направления в науке. Но это означало принципиальное неприятие эстетического натурализма пластических ученых. Сакулин осуществил перевод самого понятия пластики из сущностного – в разряд условного, то есть в план *поэтики литературы*, которая, как известно, изучает выразительные моменты художественных форм и стилей. В результате этого литературоведение перестало смешивать жизнь с формами ее эстетического воплощения, человека – с телом, а художественное содержание – с безмысленным живым. Наука, таким образом, встала на путь адекватного восприятия своего предмета. Теперь она довольно твердо осознает его специфику, а не растворяет ее в жизненных источниках, с которыми художественное творчество связано, но, тем не менее, к ним не сводимо.

**ЧАСТЬ V**

**«ОРГАНИЧЕСКИЕ» ТЕОРИИ СТИЛЯ  
В КОНТЕКСТЕ  
РИТОРИКО-КЛАССИЧЕСКИХ  
ПОЭТИК**

## ГЛАВА 8

### ПРОБЛЕМА ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ «ОРГАНИЧЕСКОГО» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

#### 1. *От «органической критики» – до теории «социального генезиса» литературы*

При общем взгляде на эволюцию «органических» концепций творчества бросается в глаза не столько их морфологическая изменчивость, сколько утрата ими богатства и пестроты жизненных стихий (или «веяний»), включавшихся в состав теоретико-эстетических построений раннего периода.

Положение Григорьева о произведении как вочеловеченном и прекрасном теле является сквозным в системе «органической» поэтики. Однако, на завершительных ступенях литературной теории Фриче высказывается версия об исчезновении из искусства антропоморфного образа и замене его эстетизированной вещью. Такая прогностика совпадает с пророчеством О. Шпенглера об «угасании строгой творческой силы» искусства в будущем и гибели его стилей<sup>579</sup>.

На материале, подвергнутом нами аналитическому обзору, видно, что историческое развитие «органицизма» в литературоведении сопровождалось методологической унификацией самого содержания искусства, а его моделирующие теоретические системы с движением времени становились все более четкими и социологически ужесточенными. Если в критических статьях Григорьева художественное произведение мыслилось как живое тело, то есть *организм*, то под последним разумелась глубокая, усложненная и неисчерпаемая «жизненно-художественная» целостность. Человек тут телесен, но его психология «семиотична» лишь в одном срезе и на уровне проблемы национальной и мировой важности: личность есть неотрывная от общего тела часть и символ этого тела (нации, народа, человечества). С таких духовных высот критик осмысливал русских и мировых гениев литературного творчества. Что же касается личностных качеств писателей, то Григорьев говорит о них с не-

обыкновенным пафосом, как это и свойственно подлинному романтику. Да и его собственный образ, воссозданный им же самим в ландшафте литературной эпохи, исполнен красоты, жизненных порывов, горьких неудач и разочарований.<sup>580</sup> И все это – не просто в «контексте» тех или иных философских, эстетических, нравственных и других течений, которые как бы отдалены от личности художника и мыслителя Григорьева. Напротив, все это живет и клокочет в нераздельной целостности его душевных переживаний. Эмоциональные стихии и «идеологии» сосуществуют в столь любимой критиком форме: «все – во всем». Вообще, эта поэтическая диффузность его мышления – яркая иллюстрация когнитивного своеобразия русской культуры, в которой наука насыщена философией, а та часто претендует на роль научной доктрины, элемент же эстетический и литературный присутствует и там, и тут.<sup>581</sup> Однако в XX в. становится все труднее удерживать эту целостность. Идея «организма», зародившаяся в античности и получившая развитие в эстетике романтизма, теперь испытывается на прочность. Принцип «все – во всем», благодаря которому осуществляется творческая мифологизация «органического», ныне, в эпоху рационализма и урбанистической культуры, не выдерживает натиска дистинкций и уступает место не интегративному, а «почастному», как называл его Григорьев, знанию. Н.А. Бердяев, написавший много проникновенных строк об «органицизме» традиционной культуры и видевший в этой ее особенности знак природности и – шире – космичности, усматривал в происходящих процессах ноты исторического трагизма. «И это, – писал он, – прежде всего сказывается в ослаблении чисто духовного элемента в человеческой жизни, в разложении целостных человеческих чувств. Мы вступаем в суровую эпоху духа и техники. Душа, связанная с органической жизнью, оказалась очень хрупкой, она сжимается от жестоких ударов, которые ей наносит машина, она истекает кровью, и иногда кажется, что она умирает».<sup>582</sup>

Русским мышлением, лелеявшим идею «органичности» – и жизни, и искусства, дифференцирующие тенденции в области творческой деятельности переживались в высшей степени болезненно. Но была не только рефлексия. Последовал незамедлительный от-

вет, выразившийся в создании литературных концепций, в которых фундамент «органицизма» неколебимо сохраняется. Во многих отношениях эти теории похожи на их первоисточник. Совпадения тут наблюдаются прежде всего на типологическом уровне. Искусство везде трактуется как излияние, эманация действительности, ее «продукт»; оно, как и бытие, насквозь эстетизировано. Существенно и сходство на структурном уровне: как и у Григорьева, в социально-генетическом литературоведении началом и концом художественного произведения выступает характерологический тип. Иначе говоря, произведение есть вочеловеченное тело или скульптура, не подвластная никаким морфологическим разделениям. Каково содержание этой скульптуры?

Ясно, что и в «органической критике», и в социологическом литературоведении содержанием, если определить его в самом общем виде, является субстанция *живого*. И если в первом случае оно вбирает в себя множество стихий, входящих во внутренний мир личности и образующих *составность «веаний»*, то во втором оно сублимировано в концепте «классовой психологии». В раннем «органицизме» человек в своем жизненном и культурном, творческом поведении есть сложная проблема, тогда как в последующих продолжениях «органической критики» человеческий образ открыто знаков и схематичен. В итоге литературная теория Григорьева содержательно и, следовательно, качественно резко отличается от социально-генетических построений Переверзева и Фриче. Вероятно, и ценностный смысл этих гипотез (назовем их так) – неодинаков. Что же касается системы Сакулина, то она ушла слишком далеко, чтобы быть сопоставимой с последовательно «органическим» литературоведением, исключая, может быть, ту ее область, где осмысливаются отношения действительности и искусства – на первоначальных фазах его теоретико-социологического обоснования.

Кажется, что историческая эволюция «органического» литературоведения сопряжена с убыванием его ценностных качеств. Но это обстоятельство, видимо, можно считать закономерностью развивающегося знания, которое, теряя в богатстве содержания, вместе с тем, приобретает глубину конкретных представлений и их бо-

лее определенной значимости в общей картине мира. Так, например, тезис о телесности человеческого образа в «органической критике» имеет множество семантических и эмоциональных обертонов. Социологическое литературоведение «почвеннической» традиции связало скульптурный образ человека с определенным топосом его проживания, и этот топос есть «органопроекция» (термин о. П. Флоренского) *хозяйина*, который окультурил данное пространство.

В ходе размышлений на эту тему Переверзев и Фриче многое редуцируют, сама их мысль как бы сжимается под тяжестью принятых на себя обязательств, и все же экзистенциальный пафос литературных теорий преодолевает помехи на пути к актуальному пониманию проблемы. После трудов М.Хайдеггера и в контексте сформировавшейся на их основе мыслительной парадигмы становится ясной научная ценность «органической» трактовки образа человека во взаимоотношениях с местом его социального и, следовательно, культурного пребывания. То, что называется индивидуализацией пространства, похоже на отпечаток вещи в нем. Об этом и писали на своем специфическом языке литературоведы 1920-х годов. Подобное же пишется и современными исследователями, отмечающими, что в анализируемой ситуации «место становится слепком человека, его маской, границей, в которой сам он обретает бытие, движется и меняется».

«Человеческое тело, – указывается далее, – также – вещь. Оно также деформирует пространство вокруг себя...» и «нуждается в локализации, в месте, в котором оно может себя разместить и найти пристанище, в котором оно может пребывать».<sup>583</sup> Высокий уровень научной мысли «органиков» удерживался, благодаря экзистенциальной ориентированности их теорий, хотя эта интенция входила в противоречие с идеей социологизации художественного творчества.

Такой же актуализированной оценки требует и «органическая» характерология, эта «несущая» теоретическая конструкция, особенно важная в системе социально-генетического литературоведения. Тут перед исследователем возникает множество препятствий, если учесть неразвитость учения о характерах.<sup>584</sup> Тем не ме-



нее, общая перспектива историко-культурного восприятия проблемы представляется достаточно ясной. Если Переверзев и Фриче, имея дело со скульптурно-телесными образами, пытались строить их типологию, то сейчас, вероятно, пришло время объяснить, почему эти образы у них фигурируют как *плоть*, а не духовно-индивидуальные, личностные характеры. Заметим также, что *плоть* здесь социально знакова, но с историко-экзистенциальных позиций ее смысл значительно шире, глубже и, может быть, трагичнее, чем принято думать.

## *2. Телесный человек новой «органической» поэтики и европейская историко-культурная традиция*

Телесный человек и риторика литературного стиля – одна из проблем истории литературы.<sup>585</sup> У нас же речь идет о таких эпизодах истории *литературоведения*, которые представлены в мыслительно-выразительных средствах телесно-вещественного или пластического стиля, захватывающего пространство как художественного, так и научного творчества. В случае с «органической» теорией литературы этот стиль характерен тем, что соматизм есть не только его форма, но и содержание, что тем более очевидно, если помнить *безмысленность* эстетической образности, как она понимается Григорьевым, Переверзевым и Фриче. В этом причина того, что «органическая» поэтика, как ранняя, так и новая, не видит надобности в разделении искусства на то, что в лингвистике принято называть выражаемым и выражающим.

Оригинальность пластического стиля, по словам современного исследователя, состоит и в обостренном «избытке репрезентативно-зрелищного момента», что сочетается с «известным недостатком интимности, глубины, окончательной конкретности».<sup>586</sup>

Мы видели, особенно в социально-генетическом литературоведении, как человек ввергнут в самоупоенную игру бытия, где все жизненные стихии даны в напряжении и клокочущей энергии. Тут, действительно, много от захватывающе интересного зрелища! Но тут же открывается и слепая природа игры. У Переверзева и Фриче финал этого социального состязания изображается по-

разному: у одного он полон инфернальности и гибели, у другого – безоблачного счастья, если именно так понимать чувство гедонизма, которому предается человек будущего. Но в любом случае человеческий образ рисуется как дитя обстоятельств, которые он не в силах преодолеть. Телесный человек – это всегда *обреченный* человек, независимо от того, какова его жизнь и ее исход – мрачный или светлый. Выше указывалось, что там, где в ранг тотального принципа возводится *тело*, сверхидеей выступает нечто иррациональное и загадочное, то есть *судьба*, по крайней мере, в античном ее понимании.

Путем сложных исторических взаимодействий с византийской и европейской традицией русская культура усвоила этот чисто античный взгляд на человека и его жизнь. Новая «органическая» поэтика питается из этого источника. Она помнит и культивирует красоту не только телесного человека, но и вообще всякой материально трактуемой пластики, на чем, собственно, и выросла культура древних греков.<sup>587</sup> Как никакая иная литературная система, «органическая» поэтика новейшего времени отдает человека в распоряжение судьбических сил бытия и истории вообще.

Философское умозрение и эстетизм являются своеобразными символами культурного единства народов Средиземноморского круга. Духовная рефлексия русских есть, по выражению французского исследователя, «опыт присутствия» в этой культуре, опыт, который включает в себя и «любовь к красоте материальной».<sup>588</sup> Так мы оказываемся в пределах, если не в просторах, большой проблемы, взятой в координатах ее важнейшей топики. Для гуманитариев она является во всей актуально-горячечной значимости. Речь идет о проблеме эллинизма в русской культуре.

Еще в 1940-е годы, работая над книгой о мировом значении русской литературы, Н.Я. Берковский размышлял о ее открытости в искусство античности. Этот труд был опубликован лишь тридцать лет спустя. Там исследователь пишет: «Изучение русского эллинизма еще едва узаконено. Однако же эллинизм – одно из постоянных слагаемых нашей художественной культуры».<sup>589</sup> Берковский не ограничивает понимание эллинизма «антологическим родом», но ви-

дит в нем культурную парадигму, причем, «не по форме, а по своему народному существу».<sup>590</sup> Именно благодаря эллинству и библейским истокам, свойственным европейской духовности, русская ментальность «осознала себя самое и свое место в ряду, выходящем далеко за пределы житейской эмпирии; она стала культурой в полном значении этого слова».<sup>591</sup>

Несмотря на столь высокую творческую функцию в составе русской культуры, эллинство как проблема изучается у нас без должной целеустремленности.<sup>592</sup> Если в истории литературы античность находит свое место, хотя бы в работах конкретного характера, как-то: «Мандельштам и античность»<sup>593</sup> и др., то история русской науки о литературе, особенно XIX-XX веков, как бы и не подозревает о такой теме, что указывает на известное неблагополучие, утвердившееся в этой отрасли знания. Вероятно, оправдательным мотивом здесь, в какой-то мере, может служить длинный список некогда табуированных имен мыслителей Серебряного века, в свое время много писавших об эллинстве и его культурной миссии, в первую очередь, применительно к России. Здесь такие философы, как С. и Е. Трубецкие, Вл. Эрн, уже упоминавшийся о. П. Флоренский, С.Н. Булгаков и многие другие. В границах нашей темы мы позволим себе выделить лишь суждения, наиболее конкретные и совпадающие с нашим пониманием проблемы. В первую очередь, необходимо сказать о множестве мыслей на этот счет, находимых в произведениях Н.А. Бердяева. Его историософские построения, касающиеся России, поддержаны опытом мировой культурной истории, что давало право мыслителю прибегать к сравнениям и параллелям, где зра античности – греческой и латинской, эпоха Возрождения и состояние мира в первой трети XX века представлены в содержательных пересечениях, а нередко и в тождествах.

Социальная катастрофа, случившаяся в России в 1917 году, воспринимается Бердяевым, прежде всего, культурософски, античность же и православие мыслятся в качестве основополагающих констант национальной духовности. «Если мы, русские, – пишет он, – не окончательно варвары и скифы, то потому лишь, что через православную церковь, через Византию получили связь с преданиями

античной, греческой культуры. Все революции направлены против церкви и хотят порвать связь с преданиями античной культуры, в церковь вошедшими. И поэтому они представляют варварское восстание против культуры».<sup>594</sup>

В работах, посвященных исследованию цивилизации и культуры, мыслитель пишет о качественных изменениях в самой морфологии социальной жизни. Он подчеркивает *космогоничность* техники, создавшей совершенно иную действительность, в которой вынужден обитать человек. *Предметность* демонстрирует наступательную агрессию, стремясь поглотить и растворить в своей массивности органическое *живое*, то есть человека. «Все начинает входить во все, – читаем в статье «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа». – Все реальности в мире сдвигаются с своего индивидуального места. В человека начинают входить предметы, лампы, диваны, улицы, нарушая целостность его существа, его образа, его неповторимого лика. Человек проваливается в окружающий его предметный мир».<sup>595</sup>

В книге «Новое Средневековье» (1924 г.) высказывается мысль о трагической деградации культуры, и это вызывает в памяти Бердяева известные эпизоды европейской истории. «Мы переживаем состояние, – пишет он, – схожее с падением Римской империи и античной цивилизации III века <...> Варварские начала уже вошли в дряхлеющую и падающую культуру. Аристократические основы культуры потрясены».<sup>596</sup> Главным в этой исторической трагедии мыслитель считает духовное и ценностное падение личности, ее нивелирование и всеобщее смешение.<sup>597</sup> Все это, по мнению Бердяева, указывает на закат индивидуально-личностной культуры и кладет «конец новой истории».<sup>598</sup>

Как и культурология Шпенглера, историософская концепция Бердяева найдет свое развитие в поздней европейской антропологии, в частности, в теории «массового человека», которая пойдет дальше и заострит идею *телесного облика* как, пожалуй, единственного (природного и родового) признака, повелевающего человечеству *сохранить* это начало в нем, в противном же случае не будет никакой истории и никакой культуры. Конечно же, это – оптимисти-

ческая философия отчаяния! Мог ли кто-нибудь из ученых, энтузиастов античности, предполагать в конце XIX – начале XX веков, что идея организма и скульптурного человека будет не возрастать в своей духовно-культурной значимости, но окажется ввергнутой в лавинообразный процесс обеднения своего содержания? Ведь еще в 1911 году романтический апологет античности Ф.Ф. Зелинский в книге «Древний мир и мы» писал, что «античность должна быть для нас не нормой, а семенем» и что «культурное значение античности не прекратится для нас никогда, и наша с нею связь будет теснее и интимнее с каждым столетием. Из этого семени произошла наша современная культура; в ней нет ни одной сколько-нибудь существенной идеи, органическое развитие которой из него не могло бы быть доказано вполне наглядно. Им мы много раз оплодотворяли и еще будем оплодотворять питомники своей культуры, спасая их от истощения и вырождения...»<sup>599</sup>

«Органическая» поэтика еще удерживает 1) верховенство антропоморфного образа в произведении и в литературе вообще; она, хотя и уступает напору мифологизма с его сквозной диффузностью при осмыслении проблемы человека и вещи, все же 2) сохраняет скульптурную явственность образа человека, тем самым заявляя об отличии своей методологии от деструктивности футуристического и экспрессионистского типа изображения. Важно и то, что теоретико-эстетическая диффузность эксплуатируется «органической» поэтикой не в целях развала и расщепления антропоморфного образа, но 3) исключительно с желанием сохранить его целостное единство с предметно-вещественным миром. Что и говорить, вещевизм образа – характерная черта «органического» литературоведения, но тут видно и то, что теоретическая мысль 4) исходит из положения об известной демиургичности живой скульптуры: как у Григорьева, так и у Переверзева, частично же и у Фриче, она, скульптура, обнимает и пронизывает своей антропоморфной энергией, энергией присутствия, весь художественно воссозданный мир. Именно она определяет его характерологическую знаковость, а также социально-психологическое содержание и внешне-структурную специфику, тогда как в авангардном искусстве эта скульптура побе-

ждена натиском предметности. Побеждена и разрушена.

Если мы, следя за эволюцией теоретической характерологии, сокрушались по поводу исторического понижения ценностных качеств личности, то Хосе Ортега-и-Гассет посвящает данной проблематике специальную работу. В известном сочинении «Восстание масс» (1930) автор фиксирует процесс самоотчуждения, переживаемый человеком городской культуры. Этот человек «обречен представлять собой другого, то есть *не быть* ни собой, ни другим. Жизнь его неумолимо теряет достоверность и становится видимостью, игрой в жизнь и притом чужую». <sup>600</sup> Философ пишет о вырождении аристократии и ее культуры, о замещении прежнего антропологического типа современным массовым человеком, лишенным всякой способности к возвышенному строю мысли, с желанием сделать игру и спорт своим главным занятием, всеми средствами, от гигиены до гардероба, «*культивировать собственное тело*». <sup>601</sup> Показательна заостренно-эмоциональная стилистика, в которой предстает массовый человек. Он – «избалованный ребенок» (319) с «герметизмом, закупоркой души» (321). Этот человек тщеславен и зауряден (там же) и потому глуп (322), а столетие, в котором ему отпущено жить, – «век самодовольных недорослей» (333). Избыток отрицательных качеств у человека есть реальная угроза культуре, сулящая самый настоящий декаданс и «вертикальное одичание» (315).

Менее пессимистическую картину истории воссоздает немецкий философ и теолог Романо Гвардини, чья книга «Конец нового времени» (1950 г.) обращена к теме «конкретно-живого», которое всякий раз модифицируется в зависимости от исторических типов культурного бытия. Автор исследования устремлен к главному в его творческих исканиях – к «пониманию живого как целостности, возникающей из противоборствующих друг с другом и в то же время обусловливающих моментов». <sup>602</sup> От античности до современности с проекцией в будущее – в таких широких масштабах осмысливается человек в монографии философа, прокламирующего принцип экзистенциального единства человека и вещественного его окружения, знакомый нам по «органическим» теориям стиля. Те же образы ми-

роустроения – дом, собор, городской антураж и вытесненная природа – определяют цивилизационные параметры существования. Моделирующим фактором, залегающим в основании жизни нового времени, Гвардини, как и Бердяев, называет могущественные ресурсы урбанистической культуры. Он пишет о том, что «вместе с техникой оформляется иная структура, в которой, очевидно, уже не может задавать тон идея саморазвивающейся творческой личности или автономного субъекта».<sup>603</sup> Нормирующая энергия этой структуры консолидирует массы людей в нужном ей направлении. Функционирование машины обеспечивается способными к развитию существами, но машина не мирится с какими-либо отклонениями от задаваемого уровня работы и профессионального поведения людей. Даже самые высокоразвитые индивиды вынуждены подчиняться нормирующему закону машины. Именно они-то и формируют «этос и стиль массы» (145).

Теперь для человека свобода внутреннего развития и своеобразии внешнего поведения не представляются изначальной ценностью. У него исчезает жизнетворческая инициатива, его социальная активность исчерпывается умением встраиваться в организацию, эту форму массы, и повиноваться программе, задающей «человеку без личности» систему ориентиров.

Как мы помним, у В.В. Розанова человек, уподобленный живой скульптуре, насквозь пронизывается личностным духом, разлитым по всему организму. В этом смысле каждая его часть несет в себе субстанцию целого, однако высшее воплощение личность получает в *лице*. Можно сказать, что личность и лицо являются воплощенным тождеством, высшим тождеством. Гвардини же отмечает, что слово «личность» постепенно выходит из употребления и его место заступает «лицо» (Person). «Это слово, – пишет мыслитель, – указывает не на развитие, а на нечто скромное и простое, что, однако, может быть сохранено и развито в каждом человеческом индивиде» (145). И долг его заключается в том, чтобы «спасти то последнее, самое малое, что только и позволяет <...> еще оставаться человеком» (146).

Спасительным прибежищем для каждого из «лиц» тут, по

мнению Гвардини, как, впрочем, и многих других мыслителей, например, Бердяева, может быть одно – нравственно-религиозное мировидение. «Быть христианином, – говорит философ, – означает известную позицию по отношению к Откровению, и совершить это можно на любом отрезке человеческого развития. С этой точки зрения Откровение близко и равно далеко от каждой эпохи» (161).

Нам этот вывод понятен и близок. Однако насколько он трезв и реалистичен, сказать категорически мы бы не решились. Стать христианином – значит найти в себе духовные ресурсы для самовосстания, предпринять такие усилия, которые помогли бы отделиться от «лица» и стать индивидуальностью – не обязательно в каком-то героическом ореоле и величии, но в том ее виде, который связан со способностью человека критически отталкиваться от массовых инстинктов и мифов. Задача не из легких!..

То, что «органическая» поэтика с ее поисками экзистенциального содержания искусства создавалась людьми больших духовно-психологических различий, – очевидно. Ясно также, что тексты Григорьева, как художественные, так и литературно-критические, написаны верующим человеком, и его мироощущение непредставимо без связи с религиозным ферментом<sup>604</sup>, тогда как Переверзев и Фриче – филологи атеистической формации. Впрочем, их дискурс не только выражает, но и что-то скрывает. И если в статьях и книгах Фриче эта потаенность почти не сигнализирует о себе, то у Переверзева она ждет своего исследователя. Что же касается Сакулина, то его литературная концепция так глубоко укоренена в источниках русской и мировой культуры, что было бы странным, если бы будущий историк литературоведения прошел мимо теологических аспектов мировоззрения ученого. Эта сторона русского «органицизма» становится особенно явственной при более объемном, нежели у нас, исследовательском охвате философского и эстетического его своеобразия. Произведения Н.Н. Страхова, К.Н. Леонтьева, о.П. Флоренского и других мыслителей «органического» направления обогащают проблемный ряд национальной культуры, вносят в сферу мысли оригинальные методологические конструкции, предлагают новые творческие решения. Но этот материал находится уже в



иных мыслительных координатах и требует другой книги.

Итак, русские литературно-эстетические теории «органического» типа исторически связаны с такими концептами европейской культуры, как «организм» и «скульптурный человек». Во всех случаях перечисленные концепты подвергнуты теоретической переработке, отчего на них лежит печать национального своеобразия. Так, например, понятие «организма», одно из основных звеньев в суждениях Григорьева об искусстве, критиком трансформировано таким образом, чтобы усилить его жизненный смысл. Унаследовав от романтиков представление о художественном творчестве, Григорьев, тем не менее, подчеркивает телесно-вещественные признаки организма, его экзистенциально-порождающую энергию. Эта операция производится им с помощью введения категории тела и вещи как эстетически предуказанных феноменов, обнаруживая тем самым, ориентированность мышления критика на эллинское понимание – как жизни, так и искусства. Пронизанность каждой материальности эстетизмом упраздняет рубеж между реальным бытием и его миметическим аналогом. Русская мысль утверждает тотальный онтологизм искусства, отчего творчество становится заряженным общежизненным смыслом, а также стихией диффузности, на чем основывается мифологичность «органических» теорий литературы.

«Органическая» поэтика не была бы общежизненной литературной теорией, если бы не возлагала огромную содержательную нагрузку на характерологические типы в произведении, особенно на главенствующий среди них. Тут она следует не только методу И. Тэна и его русских продолжателей, но и традициям литературно-художественного сознания вообще. Ведь творчество, еще со времен Гомера, воспринимается прежде всего как человековедческое содержание. Поэтому одной из высших его целей является создание психологических типов. Культурный герой, рыцарь, защитник отечества, рода и семьи, передовой творец социального бытия – череда таких типов бесконечна. «Органическая» поэтика, понимая это, хочет теоретически запечатлеть *эпохальный* тип, причем взятый в его художественности. Для этого она моби-

лизует традицию античности с ее эстетизированным человеческим образом. Живая скульптура в ряду столь же эстетизированных вещей – сердцевина «органической» поэтики. Правда, Сакулин уходит от этого прельщающего натурализма, однако, и у него человек эстетизирован, потому что включен в структуру художественного (специально оговоренного теоретиком) мира произведения. Так или иначе, тотальный эстетизм произведения, на чем настаивает «органическая» поэтика, – ее несомненное и высокое теоретическое достижение.

Идея эстетизированного организма, будь это вочеловеченное тело или тотально охваченный этим телом вещественный мир, составляет основу как ранней, так и новой «органической» поэтики. Двадцатый век во многом истощил ее ресурсы, особенно обеднив антропоморфный образ. Тем не менее, как Григорьеву, так и последователям его традиции, удалось сохранить основные опоры учения, хотя и поставленного историческим временем на грань распада и гибели.

## ГЛАВА 9

### ТИПОЛОГИЯ СЛОВА И ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ «ОРГАНИЧЕСКОЙ» ПОЭТИКИ

#### 1. *Дориторическое слово и онтологизм искусства*

Завершительной ступенью историко-культурной характеристики «органической» поэтики может быть попытка соотнесения ее основных концептов с общей типологией слова, связанной не столько с конкретными историческими эпизодами в жизни литературы, сколько с *эрами* ее словесно-творческого своеобразия. То, что реконструированные нами литературно-эстетические теории укоренены в глубинах русской и европейской традиций, ничуть не мешает увидеть в этих теориях и то, что в первой трети XX века, да и сейчас, выглядит вполне оригинально и необычно. Впрочем, эта необычность научного мышления вовсе не означает, что речь идет о некой когнитивной небывалости. То, что в корпусе теоретических систем кажется непривычным и даже экстравагантным, в художественной практике, например, вовсе таковым не является. Сопоставительный анализ абстрактных моделей литературного творчества с конкретными художественными текстами наглядно убеждает нас в этом. В целях настоящего исследования мы прибегнем к помощи схемы, касающейся разновидностей слова, как они представлены в художественной литературе. Привлечение этого материала поможет резче оттенить то, на чем базируется «органическая» поэтика, если оценивать ее в координатах риторико-классической традиции.

Отношение между словом и денотатом, между словом и миром в целом мы полагаем в качестве одного из принципов типологического анализа. Слово, подчиненное власти означаемой им предметности, и слово, находящееся в полемическом к ней отношении, – эти два типа сознания определяют соответственно дорефлективное и рефлективное восприятие художественного стиля – как писателями, так и теоретиками литературы.<sup>605</sup> В русской литературе указанные типы сознания проявились весьма ярко и представлены внушительными художественными и теоретико-эстетическими сис-

темами, причем переход от одного типа рефлексии к другому исполнен драматизма, сопровождается эмоциональным напряжением и даже разрывом дружеских связей между выдающимися творцами искусства и науки.<sup>606</sup> Тут мы имеем дело не с капризами самолюбия и слепой пристрастностью суждений, но с серьезными творческими расхождениями, в основе которых залегают фундаментальные парадигмы художественной и теоретической методологии.

В настоящей главе будут рассмотрены некоторые специфические признаки двух типов слова. Литература, как и наука о ней, исторически умножает виды словесной рефлексии. Уклоняясь от подробного анализа, мы лишь пунктирно обозначим аспекты проблемы, непосредственно относящиеся к нашей теме.

Сразу же необходимо подчеркнуть момент *невозможного* для мыслительной методологии «органической» поэтики. Мы говорим об отсутствии у нее, у этой поэтики, реакции на мир как на некий *текст*. Более того, и сами-то литературные тексты ею не воспринимаются как таковые. Их понимание и истолкование весьма далеки от герменевтики и вообще филологии, тогда как риторико-классическая традиция ставит между сознанием и действительностью именно слово и именно словом измеряет и оценивает последнюю. Высказывание известного современного писателя хорошо вскрывает эту традицию. Со ссылкой на интеллектуальный опыт классиков он говорит, что «история – это огромный литургический текст, где йоты и точки имеют не меньшее значение, чем строки или целые главы, но важность тех и других для нас неопределима и глубоко сокрыта. Согласно Малларме, мир существует ради книги; согласно Блуа, мы – строки, или слова, или буквы магической книги, и эта вечно пишущаяся книга – единственное, что есть в мире, вернее, она и есть мир»<sup>607</sup>.

*Слово и книга* здесь насыщены объемным, каким только можно представить, жизненным смыслом; понятие *текста* сопрягается с самой историей, а его части (буквы, знаки препинания и строки) уподоблены людям с их индивидуальными судьбами, Слово и книга – как образы и понятия – онтологичны, даже мифичны – в том плане, что одно есть другое (книга есть мир). Тем не менее, очевид-

но, что в иерархии концептов, как она видится Борхесу, Логос превалирует над всеми иными.

Такая дисциплина мысли, воспитанная великой риторической культурой, позволяет слову господствовать над *выражаемым* и смысловым образом исчерпывать его. Так, например, в барокко, этом последнем стиле риторической эры, Логос, кажется, мобилизует все свои ресурсы, чтобы сделать *выраженной* содержательную уплотненность мира в его итоговой глубине. «Когда говорят о том, что произведения эпохи барокко суть некоторые подобия мира, – отмечал А.В. Михайлов, – то это – сокращенное выражение гораздо более сложных отношений. Точно так же, когда говорят, что в эпоху барокко мир нередко уподобляется книге, то и это уподобление есть сокращение гораздо более сложных отношений, какие устанавливаются между произведением, миром, автором, читателем. Тем же общим, той общей сферой, в которой осуществляются все такие отношения, оказывается несомненно сфера самоистолкования этой эпохи, культурный язык ее самоистолкования».<sup>608</sup>

«Органическая» поэтика, намеренно распрощавшаяся с логосностью художественного творчества, то есть со словом и его смысловым содержанием, ничуть не озабочена необходимостью взгляда на себя со стороны. Она целиком сосредоточена внутри себя и в этом слепом эгоцентризме заключается ее своеобразная свобода. В этой поэтике не может быть интриги и конфликта между формой и содержанием, потому что здесь утверждается тотальность содержания. Дорефлексивное сознание (а именно о нем и следует говорить в данном случае), имея дело с действительностью, не проявляет интереса к тому, что оформляет ее. *Засловесное* пространство, а не его знаковое преобразование, составляет тут область творческих интенций. Это – дориторическое мышление, а слово, которым оно пользуется, есть не что иное, как миф.

а) Телесно-вещественная специфика представляет собою важнейшую доминанту описываемого слова. Действительность, попавшая в поле дориторического мышления, поглощает слово, которое и предстает как миф, как твердь и осязаемая предметность. В мифологической картине мира слово «мыслится органически свя-

занным с именуемым им предметом, вещью, явлением, составной его частью, а следовательно, выражающим его сущность; знание человека, таким образом, равнозначно познанию соответствующего предмета». <sup>609</sup> Творческая интуиция первобытного гения, а затем и позднейшего дориторического поэта зиждется на ведущей роли *видимого*, а не *знаемого*, причем, образно-материальные интуиции здесь – это не средства выражения эстетической идеи или каких-либо связанных с нею функций; напротив, они выступают как содержание и твердыня произведения. Логика *видимого* тут всесильна, Я.Э. Голосовкер указывает, что «Овидий в «Метаморфозах» описывает с натуралистической детализацией момент превращения человеческого тела в птицу, в змею, в цветок, в дерево... Приемы описания такого превращения, то есть метод – всегда один и тот же. Но этот процесс метаморфозы есть описательное «как», а не объяснительное «как». Объяснения нет». <sup>610</sup> Мыслительная активность слова античного поэта подавлена массивностью денотатов. Подобное же наблюдается у Г. Державина. В самом деле, вместо того, чтобы развивать поэтическую идею в ее когнитивной, мыслительной перспективе, поэт, например, в стихотворении «Лебедь» отвлекается на описание ненужной здесь конкретности, как бы опасаясь, что его превращение в птицу не произведет должного впечатления достоверности и видимой наглядности:

И се уж кожа, зрю, перната  
 Вкруг стан обтягивает мой;  
 Пух на груди, спина крылата,  
 Лебязьей лоснюсь белизной. <sup>611</sup>

б) Онтологизм Державина воплощается не в пристрастии поэта к натурализму и серости, а в том, что в его художественном мире вещь эстетически предуказана, почему тут и нет места дифференциации ее на высокую и низкую, поэтическую и прозаическую. Сквозной эстетизм – порождение не «литературной», сознательно сконструированной теории, но чисто жизненного, свободного и широкого приятия мира в тех формах, в каких он существует сам по

себе – стихийно-пластических и произвольно-цветовых, с подчеркиванием огромной роли их световых состояний. По словам С.С. Аверинцева, у Державина «природа «блещет», и поэзия не нарадуется на картины световых эффектов, на отражение и преломление световых лучей в золоте и кристалле». Космос представлен у него «как веселый и грозный фейерверк, устроенный божеством, а потому превосходящий все земные фейерверки своим великолепием».<sup>612</sup>

в) Итак, слово Державина – «живописующее и пластическое слово <...> создающее иллюзию полного соответствия объекту изображения».<sup>613</sup> *Знак вещи* здесь как бы не существует самостоятельно, но гнездится в означаемой им предметности и не смеет превозмочь свои оплотненные оковы. Слово не стремится к структурной выделенности и потому не обладает имманентно-миметической (воспроизводящей) активностью. Художник не испытывает желания углубить и разнообразить семантику слова, преграждая тем самым путь к *символичности* образа, где бы лексическая единица, означая то, что она означает обычно, еще бы и указывала на нечто иное и излучала бы *вероятностные* значения. Соматизм поэзии Державина подавляет эту возможность и не допускает никаких других, кроме *антивероятностных*, интенций стиля.

Все это, безусловно, имеет прямое следствие, выражающееся в концепции человека, обнаруживаемой в поэзии Державина. Здесь много интересного и неожиданного, но, тем не менее, не выходящего за пределы соматического стиля. Человек у Державина – это монументальный, государственный, героический и вместе с тем приватный, домашний, хлебосольный человек. В нем – все: и сумрак хтоники, борение грандиозных по напряжению страстей и откровенный гедонизм, какое-то художественное смакование материальных, в том числе и гастрономических, жизненных благ. Во всем этом преобладает подкупающе наивная чувственность. Личность тут физична, статуарна, скульптурна. Она – эстетизирована, но в ней нет внутреннего, духовного равновесия, она – во власти аффектов и того «ужаса истории», о котором сейчас так много говорят и пишут. В жизненных и исторических переживаниях такой личности много



инферального, отчего будущее представляется ей вроде развер-  
стого зева Минотавра. Это зловещий лик катастрофы и небытия. У  
Державина как раз и говорится об этом:

Река времен в своем стремленьи  
 Уносит все дела людей  
 И топит в пропасти забвенья  
 Народы, царства и царей.

А если что и остается  
 Через звуки лиры и трубы,  
 То вечности жерлом пожрется  
 И общей не уйдет судьбы.<sup>614</sup>

Слово Державина обладает колоссальным пучком философской, психологической и художественно-поэтической энергий. В самом деле, эсхатологическая тема – это тема науки и литературы XX века. Она на слуху у всякого специалиста по символизму («Но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном», В. Брюсов). Что же говорить о телесно понимаемой пластичности образа, если ее печать лежит не только на стиле Маяковского, этого, по характеристике М. Цветаевой, «архангела-тяжелоступа», но и ощущается в поэзии А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, а еще ранее – К. Батюшкова и Н. Гоголя.<sup>615</sup> Значение телесно-вещественных интуиций велико и в других искусствах XVIII-начала XX веков, в частности, они составляют и определяют стиль русского провинциального портрета и живописного примитива.

Современная лингвистика, говоря о языковых парадигмах как культурных и стилевых явлениях, исследует различные поэтики, связанные с творчеством отдельных художников и литературных школ. При этом обнаруживаются соответствия эстетических структур и форм их научного осмысления. Так, пишется об «эгоцентрической поэтике» М. Пруста и Б. Брехта, о «поэтике очевидца» у М. Горького и «малой поэтике эгоцентрических слов» русского имажинизма.<sup>616</sup> Литературоведение затрагивает эту тему весьма робко. Материалы, которыми мы располагаем в настоящее время, позволяют размышлять об историческом, эстетическом и сциентистском своеобразии того феномена, который мы назвали пластическим стилем в истории русской литературы и науки о ней.

В истории научной мысли порою встречаются теоретические построения, усваиваемые современной им эпохой лишь поверхностно, без какого-либо проникновения в их общезначимый смысл, остающийся своеобразным эзотерическим пластом таких систем. Поэтому можно сказать, что теория искусства – не всегда зеркальное отражение запросов времени, у нее, этой теории, есть еще и собственные интересы, которые она стремится формулировать, не взирая ни на какие общественные условия. Вообще надо сказать, что слишком откровенное совпадение эстетических идей с эпохальными «вехами» было бы чрезмерно «идеальным» условием и потому лишаящим развитие литературоведения моментов случайности и того уникального содержания, которое мы связываем с личностью теоретика или исследователя. Само наличие этой случайности не позволяет разрывать органические связи с предшествующим культурным процессом и его архетипическим составом.

Ранняя и поздняя «органическая» поэтика строит эстетическую теорию на телесно-вещественных интуициях и стремится постичь их онтологическое, бытийственное своеобразие. Засловесное содержание художественной литературы, предметный мир и соматически данный человек преподносятся как творческая специфика искусства, в то время как *слово* писателя не подвергается научной рефлексии: заниматься его изучением – значит впасть в грех традиционализма, то есть «семинарской риторики и пиитики» (Переверзев). Понятно желание «органиков» сохранить онтологическую целостность произведения, а его «приемы», если уж они обнаружены, трактовать не имманентно-конструктивно, но чисто жизненно, в открыто экзистенциальном ключе. Тут нет никакой филологии, если ею не считать поэзию, в границах которой не будет ошибкой назвать *стиль* – домом, хоромами и комфортом, а регулятивным принципом всех этих сооружений и удобств считать *хозяйина*, обитающего в них. Что же касается исторического катастрофизма, то его в «органической» поэтике столько же, сколько и упоения радостным чувством жизни, ее цветностью, блеском и растительным ароматом. Она, эта поэтика, ищет пути к решению не столько специальных проблем искусства, сколько последних вопросов человеческого бытия. Ищет

лихорадочно, почти конвульсивно, предлагая такие ответы, которые делают очевидными *первобытно-языческие* методы вопрошания. Исключая поразительно талантливую натуру Григорьева и высокоумную личность Сакулина, у «органиков» проблема истории мыслится с двумя исходами: первый связан с завершением всякой эпохи как падением и гибелью стилей, этих скульптурно-архитектурных ансамблей. В культурном пространстве исторического времени всегда присутствует демон смерти, в урочный час трубящий свою победу. И все же Переверзеву, например, не приходит в голову утверждать мысль о гибели искусства. А вот Фриче легко прощается с ним во имя телесно цветущего и благоденствующего человека будущего.

Мы напомнили ранее сказанное нами о системах Переверзева и Фриче лишь затем, чтобы еще раз указать на высокую степень экзистенциальности стиля, как он выглядит в трудах этих ученых. Несмотря на то, что «органические» учения цепко и глубоко схватывают специфические качества некоторых исторически известных стилей, все же следует сказать, что мы имеем дело с таким мышлением, которое намеренно не хочет знать литературу как *искусство слова*. Ему, этому мышлению, удобнее оперировать пластически данными вещами, почему оно и препятствует возникновению знания о том, что известно под именем *поэтики*. Однако, пробил и ее час – именно тогда, когда слово освободилось от отягчающей его предметности и осознало себя в качестве *выражения* и эстетической функции, превратившись, как писал Э.Кассирер, «в легчайший эфир, в котором свободно <...> движется дух. Это освобождение осуществляется не благодаря тому, что дух отбрасывает чувственную оболочку слова и образа, а потому, что он использует их как свой *орган*, видит в них то, чем они являются в действительности, – формы самораскрытия».<sup>617</sup> Но с этого рубежа мы вторгаемся уже в иное культурное пространство – в пределы риторического слова.

## 2. «Игра» в «органической» поэтике – с позиций риторического слова

Концепт «игры» – один из устойчивых элементов риторической культуры.<sup>618</sup> «Органические» теории стиля также возведены на игровых принципах, что совсем не является знаком типологических схождений этих двух эстетических традиций. Первая из них стремится к тому, чтобы с помощью игры *превозмочь* серьезность и боль человеческого существования. «Игра, – замечает А.В. Михайлов, – не пронизывает жизнь, но есть лишь такой способ постижения жизни, который должен снимать ее очевидную тяжесть».<sup>619</sup> И если бы слово не смогло преодолеть силу давления со стороны глухой массивности внешнего мира, оно не смогло бы достичь поставленной цели. Духовная энергия слова, освободившегося от диктата предметности, теперь властвует над нею. Слово стало подлинным Логосом. И это – риторическое слово.

К сожалению, данный термин даже в среде профессиональных филологов часто употребляется в негативном и уничижительном значении,<sup>620</sup> что само по себе симптоматично. Случается, что литературоведение не помнит источников и почвы своего предмета, его главной и никогда не исчезающей специфики.

Риторическое слово возникло из лона мифа, но оно принципиально отличается от своего источника а) игровой стихией, обеспечивающей б) отрешенность от действительности и в) вероятность содержания, которое *осознается* самим словом, что и позволяет ему, теперь умеющему смотреть на себя со стороны, вполне целенаправленно заботиться о своих конструктивно-выразительных пружинах.

а). Миф – всегда строгое и осерьезненное слово. «Миф священен, поэтому он должен быть серьезным»,<sup>621</sup> – писал Хейзинга. Мифу не до шуток.<sup>622</sup> Но приходит время, когда в слове пробуждаются силы, говорящие о его самости, и оно, как ребенок, пробуящий крепость своего тела, начинает полемику с вещным миром. Теперь между именем и денотатом возникают самые разнообразные и неожиданные отношения, те семантические интриги, ресурсы которых

черпаются не только из бытийственного источника, но и из арсеналов духа, о котором писал Э. Кассирер. И если в мифе, по наблюдению А.А. Потебни, «расстояние между образом и значением было весьма мало»<sup>623</sup>, то сейчас оно неизмеримо увеличивается, что достигается за счет комбинаторной энергии слова, смело расширяющей его знаково-семантические функции. Теперь слово, вырвавшееся из плена единичной вещиности, хочет объять ее множественность. Оно не слепо подчиняется бытийственной логике, но строит смысловые связи между предметами так, как хочет. Но для того, чтобы созидать такие связи, нужно *играть* с вещами и их смыслами, то есть надо быть *игровым* словом. И оно становится таковым! Именно с этого порога начинается подлинно человеческое и по-настоящему художественное слово. «Человек играет только тогда, – писал Ф. Шиллер, – когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком, когда играет».<sup>624</sup> Поэт XX века видит высшую свободу творчества как раз в самых непринужденных и артистических его проявлениях. Например, в стихах о Пушкине читаем:

Кто знает, что такое слава!  
 Какой ценой купил он право,  
 Возможность или благодать  
 Над всем так мудро и лукаво  
 Шутить, таинственно молчать  
 И ногу ножкой называть?..<sup>625</sup>

Надо ли говорить о том, что игра здесь не бесцельна, но телеологична, то есть подчинена некоему эстетическому заданию. Красота создается как конечный результат артистического действия художника.

б). Отметим также, что если в мифе мы встречаемся с известной его *отрешенностью*<sup>626</sup> (что воплощается в таких модификациях, как: ковер-самолет, магическое зеркало и т.п.), то это еще не указывает на освобожденность мифологического образа от онтологизма. В пространстве же риторической культуры подобная отрешенность воспринимается в качестве сознательно сконструированной *условной* образности или необычной, фантастической картинно-

сти.

в). Все это, конечно, сказывается на смысловой специфике творчества. Ведь если слово «играет» с вещью, делая ее непохожей на то, что она есть на самом деле, и в то же время оставляет за нею свойство узнаваемости, то это значит, что вещь существует между «да» и «нет», между бытием и небытием. Междуцарствие – удел всякой предметности, попавшей в круг риторической обработки.<sup>627</sup> Когнитивный эффект слова, несущего в себе содержание противоречиво данной предметности, огромен. Недаром Аристотель видел преимущество логики вероятия над всеми другими способами мышления. Как только слово стало выражать вероятностное содержание, то есть не только смысл реального, но и возможного, поэзия превратилась в арену встреч вещного и символического. Художники, чье творчество произрастает на почве вероятного, живут с постоянным ощущением перехода вещи в *иное*, а его – в плоть предметного мира. Утрата этого обмена воспринимается ими заостренно трагически. М. Кузмин, например, писал:

Наш ангел превращений отлетел.  
 Еще немного – я совсем ослепну,  
 И станет роза розой, небо небом,  
 И больше ничего! Тогда я прах,  
 И возвращаюсь в прах! Во мне иссякли  
 Кровь, желчь, мозги и лимфа. Боже!  
 И подкрепленья нет и нет обмена!<sup>628</sup>

Все сказанное нами имело целью напомнить читателю о той фундаментальной роли, которая принадлежит риторической методологии в развитии поэзии как художественного творчества. Такое напоминание необходимо, ибо то, что риторика есть «подход к обобщению действительности»<sup>629</sup>, до последнего времени забывалось. Изучение принципов риторического мышления в его историческом развитии – «тема <...> новая для русской филологии».<sup>630</sup> Правда, не следует забывать, что в первой четверти XX века проблема риторичности художественной литературы обсуждалась до-

вольно остро. В трудах Г.Г. Шпета она была представлена весьма широко.<sup>631</sup> Именно в это время теоретически отчетливо было заявлено о необходимости создания «новой риторики»<sup>632</sup>. Автор теории диалогичности искусства высоко оценивал риторическое слово и отмечал его «специальное значение <...> для понимания романа»<sup>633</sup>.

История науки изобилует парадоксами. Русская морфологическая школа, возникшая в традиции риторической культуры, развивала идеи конструктивно-выразительной специфики литературы, отбросив то, на чем базировалась эта специфика. Речь идет о *логосности* художественного творчества со всем его вероятием и смысловой неисчерпаемостью. Искусство понималось как «метод передачи мира перечислением вещей»<sup>634</sup>. Тут очевидно присутствие большой дозы мифичности, объясняемой тем, что художественное произведение трактуется предметно. И это было принципиальным отдалением от указанной традиции. Но вот тогда, когда Ю.Н. Тынянов обратился к изучению семантики текста и обнаружил, что длинноты в стихах раннего Пушкина связаны с излишним единством слова и вещи, и когда он стал рассматривать эволюцию поэта, найдя механизм распада этого единства за счет использования художником «лексической окраски слов»<sup>635</sup>, тогда и открылся путь к постижению риторического слоя творчества. Развивая успех, тут следовало бы расширить лингвистически понимаемую семантику текста – в сторону ее более объемного, «метафизического» восприятия, чему способствовало бы вовлечение в систему анализа игровых потенциалов слова. Видимо, неслучайным было указание Р. Якобсона на игровой режим стиха<sup>636</sup>. Однако в полный голос об искусстве как игре заговорили в ту пору Переверзев и Фриче. Но в каком виде представлена «игра» в их литературных теориях?

Как уже отмечалось, образ игры у них отдален от трактовки его в риторической традиции – прежде всего потому, что этот образ подается как асемантический. Речь идет не об игре на логосном уровне, но исключительно в рамках предметной специфики искусства. В жизни «играют» тела и вещи, художественное творчество – как эманация действительности – воспроизводит, «повторяет» их, писателю же не нужно заботиться об эстетизме этой копии, потому что названное качество изначально присуще всякой материальности.



Эстетизм не «оформляет» вещь, но входит в число ее субстанциальных свойств.

Мысль «органиков» увлечена не тем, чем живет традиционная эстетика и не тем, что составляет цель поэтологического изучения творчества. «Игра» – прежде всего феномен жизненный, поведенческий. Приобрести игровые навыки необходимо не для эстетической забавы, а для жизненной борьбы. Однако эта борьба, по определению, эстетична, потому что природна и естественна. Чтобы выжить, надо играть. «Органический» миф неизменно серьезен и «игра» – серьезна. Согласитесь, это – высокая планка представлений об искусстве! И если уж они, эти представления, отвергают риторизм творчества, то можно быть уверенным, что современному постмодернистскому словесному лихачеству от «органической» теории, например, Переверзева не поздоровилось бы. Достоверность жизненно-эстетической игры, изображенной в литературных произведениях, – вот высшее их достоинство. И если искусство, выросшее в риторической традиции, хочет насытить воспроизводимые события и картины смыслом *вероятия*, находя опору в словесно-комбинаторном потенциале творчества, то «органическая» поэтика, оперируя лишь словом дориторического типа, не считает нужным задумываться над какой-либо *символичностью* стиля и вообще речевого высказывания. Не испытывая симпатии к дифференцированной реакции на содержание и форму в искусстве, теоретический «органицизм» не знает об их текучести и функциональном взаимодействии. Поэтому форма не продумывается как средство совершенствования содержания, а это значит, что в игре, как ее видят Переверзев и Фриче, не обнаруживаются элементы *актерства*, то есть специальной нарочитости, усиливающей суггестивный эффект всякой художественной образности. «Органическая» поэтика полагает, что человек в искусстве играет потому, что ввергнут в водоворот играющего «бытия». Его жизненный театр – это место *для него*, для его самоупоенных действий – без какой-либо оглядки на то, чтобы кого-то извне удивить, привести в восхищение и в состояние эстетического блаженства. Иначе говоря, чисто выразительные и поэтологические аспекты игры здесь не актуализируются. Дориторическое слово не было бы самим собою, если бы умело смотреть на себя с

позиций дружности, если бы оно было режиссером собственного поведения в тексте. Поэтому образ человека в трудах Переверзева и Фриче «свернут» в самое себя, а его игровое пространство всегда однородно – классово, психологически и предметно-эстетически. Таким образом, «органические» характеры играют только на «своем» поле. При всем этом описываемая нами поэтика не должна вызывать чувство скептицизма, оно уже сыграло свою неблагоприятную роль в замалчивании целого пласта русской литературно-теоретической мысли, в которой есть своя, поистине первозданная правда об искусстве. Ведь оно, искусство, прежде всего обязано быть жизненно достоверным, и обыкновенный читатель захвачен этой достоверностью изображаемого и, если он не филолог, то ему нет никакого дела до «приемов», с помощью которых художник вызвал у него интерес к своей книге. В литературных теориях Переверзева и Фриче мало поэтологического содержания, зато много своеобразной жизненной мудрости. Если жизнь («бытие») – игра, то в каких границах играет человек? Он играет в собственном экзистенциальном пространстве, выбирая как раз такое, которое ближе его характеру, склонностям и устремлениям. Вот об этом и повествует новая «органическая» поэтика, в которой надо искать не то, что в ней отсутствует, а то, чем она располагает и что имеет собственную жизненно-философскую ценность.

### 3. «Бытие» и «особый творческий мир» литературы

Эти термины взяты нами из теоретических текстов Переверзева и Сакулина. «Органическая» поэтика оперирует и тем, и другим, прямо указывая на свою неоднородность. «Бытие» как категория – плод дориторического мышления с его неизбежным тяготением не к слову в литературе, а к тому, что стоит за этим словом, то есть к телу и вещи. Тотальной предметности «бытия» Сакулиным противопоставляется *словесная предметность*, чем, в первую очередь, и является литературно-художественный стиль. Эта дефиниция может изучаться в каких угодно срезах – социально-историческом, бытовом, общественно-литературном, культурологи-

ческом, искусствоведческом и проч., но субстанциональным ее признаком является то, что мы назвали *логосностью*. Вот почему так естественна у Сакулина связь стиля с мировоззрением писателя и идейным климатом эпохи. Тут нет места для асемантической художественного творчества, равно как и унификациям его – то ли философским, то ли социологическим, а то и психоаналитическим, что также было одним из стереотипов исторической поры. Вообще, термин «мировоззрение» употребляется Сакулиным реже, чем другой, более подходящий здесь. Ученый чаще говорит о *миропонимании* писателя, чтобы затем, при анализе конкретных стилей, указать на их смысловую глубину, сложность и тонкость.

Сопrotивляемость научной мысли Сакулина уплощенным представлениям об искусстве и его стиле, в частности, имела твердую опору не в чем ином, как в риторико-классической традиции с ее вероятностным восприятием слова. Это означало прежде всего сосредоточение внимания теоретика на *креативности* литературно-художественного высказывания или, иначе, на его поэтическом содержании, названным «особым творческим миром» произведения. Само собой понятно, что этот мир сохраняет признаки воспроизводимого в искусстве бытия, например, его предметную узнаваемость, и в то же время придает ему черты неповторимости, находящие объяснение в индивидуальности писателя. Что же касается феноменологии творчества, то здесь главным фактором выступает семиология стиля, которая, по Сакулину, непредставима вне средств выразительности, то есть «технологии» или поэтики литературы. Наряду с фундаментальными методологическими проблемами, ученый продумывает такие вопросы, как семантическое уплотнение содержания, его «сгущение» и «расширение». В поле зрения исследователя находятся уровни текста с размерным ритмом или темпом процессуальности, с «замедлением» или «убыстрением» его движения.<sup>637</sup> Такую изощренную рефлексию над текстом не всегда можно встретить и у современных литературоведов. Но, скажем так, Сакулину и этого мало. Его хорошо дифференцированное восприятие структуры стиля выделяет ее *принципы*, в которых мы видим методологические энергии литературной эйдологии. Это сочетание

масштабности во взгляде на стиль с пониманием его словесно-комбинаторной специфики – ценная черта научного мышления Сакулина. Интерес литературоведа к экспрессивно-выразительной стороне стиля, несомненно, поддержан богатой филологической традицией. Пренебрежительное отношение «органиков» к этой традиции мы знаем. Что же касается морфологов, то с высоты нынешней исторической поэтики некоторые их методики анализа произведений выглядят кустарно, в том числе и те, что базируются на идее «остранения», которая поглощается аристотелевской теорией вероятия – образности и поэзии вообще.

В атмосфере скептического или равнодушного отношения филологов-современников Сакулина к русскому классицизму ученый обращается к углубленному исследованию этого стиля. В труде «Основы классической поэтики» он специально изучает «Риторики» М. Ломоносова и А. Мерзлякова. Главной причиной этого любопытства, безусловно, было то, что мы назвали логосностью стиля: ведь «риторика, как пишет Ю.И. Минералов, учит приемам оптимизации развертывания художественного содержания, давая весьма конкретные рекомендации семантического характера».<sup>638</sup>

Сакулин тщательно систематизирует стилистические средства, которые были предметом теоретического внимания поэтов XVIII века. Он указывает на различие между тропами и фигурами, проводимое в «Риторике» Ломоносова. В первом случае речь идет, так сказать, о наряде слов, во втором же – о том, что придает им силу, движение. «Там – как бы художественная статика слов, а здесь – художественная динамика; обе эти стороны одинаково важны. Важно и великопение, наряд слов, их красота, но не менее важно и умение придать слову мощь и силу внутреннего движения».<sup>639</sup>

Обратим внимание на еще одно соображение Сакулина. Мы имеем в виду широту его представлений о риторических основах литературного творчества. До недавнего времени многие литературоведы, забывая традиции Данте и Петрарки, Расина и Мольера, полагали, что риторическое слово – это, прежде всего, слово «субтильное», не терпящее соседства со словом «профанным», и потому не способное овладеть *прозаическим* материалом действитель-

ности.<sup>640</sup> Совсем иначе рассуждает Сакулин. Он пишет, что «и в прозе могут быть черты поэтические, как, например, в романе, и в стихах может быть изложено то, что по существу своему непоэтическое».<sup>641</sup> Риторичность творчества безгранична и не уничтожает свободы художника в охвате жизненного материала, а, напротив, активно способствует этому. Автор «Основ классической поэтики» предвосхитил то, что хорошо выражено А.В. Михайловым, отметившим, что, «поскольку риторика в <...> обобщенном понимании не есть правило или сумма правил (а есть определенное мышление слова, как и всего находящегося от этого в зависимости и взаимозависимости), то правила риторики даже можно нарушать, а можно их и не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты».<sup>642</sup>

В свете вышесказанного ясно, что литературная теория Сакулина тесно связана с классическими представлениями о художественном творчестве. Концепция стиля, предложенная ученым, включает в себя идею «особого творческого мира» литературы, и этот мир не смешивается с внешним бытием, а создается художником. Воображение писателя вбирает в себя социально организованный мир – не для того, чтобы создавать его копию, но затем, чтобы представить творчески осмысленную и художественно преображенную действительность в ее общезначимом содержании. Все это далеко от теоретико-литературного «органицизма». С позиции филологической специфики, суть дела заключается в том, что учение о «бытии» вырастает в лоне дориторического мышления и слова, не осознающего себя, тогда как Сакулин строит свою литературную систему, находясь в «резонансе» риторического слова с его самоосмысляющей энергией, почти неисчерпаемыми семантическими, эстетическими и стилистическими возможностями. Художественный мир создается писателем, владеющим словесным и мыслительным искусством со всей его «технологией», а не возникает сам по себе в лоне волшебного «бытия».

Сакулина упрекали в эклектизме. Наука ничего не потеряет, если пройдет мимо писаний литературных зоилов. Но в чем смысл методологических исканий ученого?

Неприятие асемантической теории творчества, какой бы она ни была – социологической или «спецификаторской», прямо указывает на когнитивные ценности, которыми Сакулин очень дорожил. Это, в первую очередь, касается логосности искусства. Ядерным понятием здесь утверждается само себя мыслящее слово. Ясно, что оно живет в контексте мировой культуры, на той ее высоте, где слово есть Логос. Но ученый, хорошо понимавший формирующиеся парадигмы мышления в филологии, стремился достичь ясности, по крайней мере в двух вопросах: 1) насколько логосность стиля зависима от его морфологической устроенности и 2) в какой мере семантика искусства обладает свободой, делающей художественное творчество не связанным с обмирщенной системой понятий, то есть с так называемым «здравым смыслом». В том и другом случаях эти поиски были актуальны не только в научном, но и – шире – в духовном отношении. Исключая Ю.В. Тынянова с его стремлением вовлечь значение слова в сферу профессионального (семантико-стилистического) анализа, морфологи навязывали ремесленническое представление об искусстве. Что же касается социально-генетического литературоведения, то его жизненная трезвость, часто переходившая в обывательскую реакцию на художественные произведения, не могла удовлетворить Сакулина: она не давала пищи его возвышенному уму. Однако в той мере, в какой развивающиеся формы знания способствовали решению мучивших его проблем, литературовед симпатизировал пафосу социологических и формальных штудий. Он не шел ни за одним из современных ему филологов, равно как и не за какой-либо школой в тогдашнем литературоведении. Но у него была объемная и равновесная теория литературы, имевшая яркий отпечаток творческой индивидуальности ее автора. Несомненно, в этой теории есть пункты, сигнализирующие о зауженных горизонтах исследователя в методологических подходах к тем или иным проблемам. Дихотомическая концепция, например, объясняя какие-то конкретные эпизоды истории литературы, все же не решает вопроса о логике ее развития. Но Сакулин, удержавший в своей системе ценности риторической культуры, подготовил почву для осмысления стилей в контексте общекультурного

движения общества, и эта его заслуга ныне ставится весьма высоко.<sup>643</sup> Он же подтолкнул филологическую мысль к рассмотрению реализма в такой связке понятий, как слово риторическое и слово антириторическое, что содействует созданию макроисторической типологии творчества. Самый дух его построений присутствует в современных теоретико-литературных моделях.

Литературоведение наших дней, кажется, перегруженное формализованными методами изучения художественного творчества, невольно отдаляется от самой целостности искусства, предпочитая прочитывать и истолковывать его под избирательным углом зрения. В эпоху Сакулина было нечто подобное. Литература изучалась социологически, в системе морфологической методологии, с позиций фрейдизма и проч. Исследования же ученого вырастают на понимании того, что искусство нуждается в таком теоретическом охвате, который гарантировал бы вскрываемое аналитическим путем единство истины, добра и красоты в их эйдологической выраженности. Труды Сакулина – как по теории, так и истории литературы – написаны с позиций высокого морализма, носителем которого всегда выступало слово, рожденное великой риторической традицией с ее монолитно-целостными представлениями о сущности искусства и долге писателя. Поэтому литературоведение и ответственность – эта тема, в свое время заявленная М.М. Бахтиным, была пафосом творческой жизни Сакулина и его научных идей.

#### *4. Итоги*

1. На стадии заключительного обобщения можно формулировать тезис о филологической основе «органической» поэтики. Такой основой необходимо признать дориторическое слово. Характерной его особенностью является отсутствие в нем способности самоосмысления, чем вызывается слепой онтологизм всей этой философии художественного творчества.

2. Дорефлексивный тип сознания, выражаемый указанной формой слова, почти лишен поэтологической реакции на стиль как текст и его комбинаторную специфику. Художественное творение трактуется «органической» поэтикой в качестве «жизненно-эстетического» целого.

3. Исходя из тезиса об эстетической преуказанности тела и вещи, теоретико-литературный «органицизм» настаивает на принципиальной нераздельности стиля, находя в нем лишь то, что нами различается в жизни, именно, человеческий характер (тип) и его



вещественное окружение. Эта концепция постулирует диффузную связность того и другого, чем объясняется ее нейтрализм или равнодушие по отношению к тому, что в классической науке именуется поэтикой.

В сфере «органических» учений о литературе концепты традиционной поэтики, такие, например, как игра и художественное содержание (или «особый творческий мир») литературы, получают исключительно жизненно-уплощенное толкование, что значительно снижает креативный потенциал искусства, но усиливает его экзистенциальную мотивность.

4. Как научное направление «органическая» поэтика неоднородна. Вероятно, иного и не могло быть. «Органицизм» воплотился в различных литературных теориях с разной степенью полноты. Симптомы разложения этой методологии наблюдаются в большей мере там, где теоретическое мышление отказывается от оперирования дорефлексивным словом, заменяя его другим – таким, которое является формой самоосмысления культуры и которое наделено способностью быть режиссером собственного поведения в тексте. Изменение словесно-методологических парадигм имело важные последствия – разрушительные для теоретико-эстетического «органицизма» и, бесспорно, созидательные как для общей философии творчества, так и его поэтики. Интегральная категория литературоведения – стиль – обрела новый смысл, базированный на твердых риторико-классической традиции и достижениях филологии первой трети XX века. Все последующие концепции стиля, сколь бы они ни были отличны от теории Сакулина, несут на себе следы своего происхождения из этого питательного источника.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если не окончательной, то высшей формой обобщения исследованных нами доктрин выступает понятие стиля в его парадигматическом значении. Этот стиль связан с определенной теорией искусства, основным методологическим и познавательным инструментом тут являются интуиции тела и вещи. Внешнюю действительность этот стиль трактует как материальное «бытие», искусство – как его удвоение, а человек преподносится в качестве скульптуры, то есть в виде *оплотненного живого*. Слово как средство отражения и художественного воплощения реальности здесь не существует самостоятельно, его креативная и ценностная специфика нераздельно слита с означаемой им предметностью. Оно поглощено ею и стало мировой твердью. Вы скажете: «Какая наивная и почти детская философия!» Но эта наивность – особого рода. Как мы писали (см. с. 141), детскость мысли не есть глупость, но – источник истины и поэзии. Ко всему прочему, «наивность – это прямота взгляда на мир, игнорирующая все преходящее, случайное, внешнее, жаждущая подлинной сути вещей и уверенная в том, что эта суть доступна»<sup>644</sup>. К сути такого рода и стремилась новая «органическая» поэтика. Что лежит в основании жизни и творчества – в их последней глубине? Тело и вещь. Вот их-то и надо изучать, не отвлекаясь на посторонние проблемы. Этот стиль мышления – сущностен, а не формален. И потому – мифологичен. Его онтология выражается в предметности, в теле и вещи, то есть, в том, что стоит за словом и что существует до него. Здесь у вербальной формы отнята манифестирующая функция, функция представительства, в чем и кроется причина незамечаемости лингвистического знака «самим мифически мыслящим-говорящим-действующим – в одно слово, поскольку в мифе все эти процессы никак не могут быть разъединены»<sup>645</sup>. В пределах «органической» поэтики мы имеем дело с *подавленным* вербальным знаком, с его дородовой спячкой. Тут царит предметная *явь*, а не ее лингвистические заместители. И все же: миф *выражается* каким-то словом. И мы не найдем ничего лучшего, если назовем это слово дориторическим. Выше указывалось, что ему чужд

рефлекс самоосмысления; оно находится еще в сладкой дреме неведения самого себя, у него нет необходимости понять, что оно – логос и, следовательно, *текстовая* единица – с собственной семантикой, звуковой и комбинаторной энергией. В конце концов, с таким даром, как эстетическая магия и рядом с ней стоящее чудо. Знать обо всем этом соматический или пластический стиль не может и пока еще не хочет.

Структура пластического стиля мышления выстроена таким образом, чтобы обозначить гуманитарную ориентированность последнего. Если поэтики риторико-классической традиции выдвигают приоритетность *логосного* присутствия человека в искусстве и потому усиленно разрабатывают концепцию *идейного* содержания творчества, то в «органических» поэтиках отдается предпочтение человеку в его *телесной* образности, то есть в самом что ни на есть материальном осуществлении, чему сопутствует тезис об асемантической литературной эйдологии. Телесно трактуемый человек является поэтологическим центром произведения. В этом смысле Переверзев и писал об антропоцентризме художественного творчества<sup>646</sup>. Все, из чего бы ни состояло произведение, входит в него «только через образ», выступающий гарантом нераздельности входящих в него частей и деталей, диффузно спаянных между собой. Но самое главное состоит в том, что телесно-характерологический образ есть телеологический принцип искусства, трактуемого как во-человеченное тело мира. Что бы художник ни изображал в произведении, все у него пронизано стихией антропоморфности. Мы считаем эту мысль «органиков» неколебимой ценностью в знаниях о литературе и искусстве.

На страницах книги нами неоднократно указывалось, что в границах пластического стиля поэтика искусства воспринимается чисто жизненно и с мобилизацией образов дома, хором, усадьбы и проч. Такие пристрастия «органиков» объясняются верным ощущением ими тех симпатий, которые питает художественное творчество к фундаментальной по своей значимости жизненной образности. Введение в литературоведческий обиход экзистенциальной эйдологии стало в наше время обычным, совпадая при этом с явлениями

мирового искусства. Приведем лишь два примера.

В стихотворении Н.А. Заболоцкого «О красоте человеческих лиц» читаем:

Есть лица, подобные пышным порталам,  
 Где всюду великое чудится в малом.  
 Есть лица – подобия жалких лачуг,  
 Где варится печень и мокнет сычуг.  
 Иные холодные, мертвые лица  
 Закрыты решетками, словно темница.  
 Другие – как башни, в которых давно  
 Никто не живет и не смотрит в окно.  
 Но малую хижину знал я когда-то,  
 Была неказиста она, не богата,  
 Зато из окошка ее на меня  
 Струилось дыханье весеннего дня.  
 Поистине мир и велик и чудесен!  
 Есть лица – подобья ликующих песен.  
 Из этих, как солнце, сияющих нот  
 Составлена песня небесных высот.<sup>647</sup>

Герой романа Германа Гессе «Игра в бисер» посвятил многие годы жизни изучению законов музыкальной игры и возвысился до звания Великого Магистра. И вот этот мастер готовится к ежегодной торжественной игре, где исполняется произведение его собственного сочинения. «За основу построения и размеров партии – тактов был этот славный замысел – следовало взять старую, конфуцианско-религиозную схему китайской усадьбы, ориентировку по странам света, ворота, стену духов, соотношение и назначение построек и дворов, с календарем, семейной жизнью, а также символику и правила разбивки сада. Когда-то<...> мифический порядок и значительность этих правил показались ему особенно привлекательным и милым подобием космоса и местоположения человека в мире... Было тут одно препятствие. Тегуляриус не знал китайского языка. Успеть выучиться уже никак нельзя было», но он «вполне мог проникнуть в символику китайского дома с помощью литературы, тут ведь

филология была ни при чем»<sup>648</sup>.

«Органическая» поэтика предложила такой мыслительный стиль, который постулирует эстетическую предуказанность предметного мира вообще – идет ли речь о реальной действительности или мы говорим о предметности в структуре внутреннего мира художественных произведений. Забывая о *слове*, но помня о *теле* и *вещи*, эта концепция внушает литературоведам методологическое беспокойство. Тотальный эстетизм чего бы то ни было – теоретическая небывалость. Но вот историки культуры подхватывают эту идею и даже анализируют типы ее воплощения. Они пишут о том, что для второй половины XIX века в России (а мы бы осмелились утверждать, что и много ранее того) характерна тенденция к синтезу науки и искусства, историософской рефлексии и «художественного элемента»<sup>649</sup>. Формами этого синкретизма были *археологизм* и *историцизм*. Они разнятся друг от друга, но у них и много общего. «Историцизм, – по словам исследователя, – явление более широкое, чем археологизм, в том смысле, что делает эстетизированным аксессуаром не только вещь, не только реалии быта и культуры минувшей эпохи, но и историческую фабулу, и самого человека»<sup>650</sup>.

Когнитивный стиль теоретической и исторической поэтики, описанной нами, это, конечно же, эстетизированный стиль, и он должен занять соответствующее ему место в иерархии форм и типов мышления, которыми так богат «органический» пласт русской культуры.

Если формулировать идею общей специфики соматического (пластического или телесно-вещественного) стиля мысли, связанного с такой его формой, как новая «органическая» поэтика, то нужно назвать несколько, несомненно, важных принципов. Все они указаны нами выше, здесь же мы перечислим их в качестве итоговой формулы. Итак, названный стиль базируется на принципах: 1) мифологичности, 2) жизненно понимаемой онтологии искусства, 3) эстетической предуказанности тела и вещи, а также 4) воплощающего их дориторического слова. Это – упрощенная схема стиля как мыслительной парадигмы.

Принципы новой «органической» поэтики и, следовательно,

пластического стиля – в том его объеме, в каком он представлен в нашем исследовании, очень сильно поколеблены литературным учением Сакулина. Знаком отношения филолога к этому стилю служило, в первую очередь, *слово*, и оно было иным, нежели у «органиков». Речь идет о самоосмысляющем слове, знающем о своей культурно-художественной призванности. И это – *текстовое* слово, то есть такое, которое осознает собственные функции в структуре высказывания. Оно мыслит себя как *выражение* и потому в должной мере – свободным от его обосновывающей предметности. Вот почему Сакулин был столь последователен в отстаивании такого субстанционального качества, как имманентность литературного творчества. Теперь слово имеет возможность смотреть на себя со стороны, чтобы утончать и возвышать свое эстетическое совершенство. Ему и дано знать о его месте – в общем замысле художника. Оно понимает свою укорененность в глубинных, организационно-порождающих слоях творческой психологии личности, находясь в той точке ее сознания, где встречаются артистические импульсы стиля с направляющей энергией метода.

Все эти процессы – свидетельство борьбы Сакулина с когнитивной парадигматикой телесно-вещественного стиля и его дориторическим словом. Самое ценное, что помогло ученому преодолеть идеологию *подавленного* слова, заключалось в уяснении *логосности* художественного творчества. В контексте эпохи этот теоретический результат был весьма значим и содействовал изменению представлений о литературе и науке о ней.

Десятилетия замалчивания творческого наследия Сакулина не сумели отдалить его мысль от современных научных исканий. В наше время литература подвержена глубоким переменам прежде всего в способах своего существования, что не может не вызывать эволюции филологической науки. А.В. Михайлов, завершая книгу об исторической поэтике, счел необходимым подчеркнуть, что «об этих переменам мы почти ничего не знаем и только начинаем отдаленно догадываться о них. Так что именно здесь постепенно проясняется для нас новая капитальная задача науки о литературе. А для ее решения, можно предполагать, потребуется все накопленное донныне

знание о литературе»<sup>651</sup>. Новая «органическая» поэтика с ее пластическим стилем мышления и с *разно-словьем* должна составить одно из звеньев такого знания.



## Примечания

- <sup>1</sup> *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 5.
- <sup>2</sup> *Лихачев Д.С.* Отзыв на работу С.С. Аверинцева «Ранневизантийская поэтика» // *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 353.
- <sup>3</sup> *Ерофеев Викт.* Последний русский философ // *Ерофеев Викт.* В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М., 1996. С. 211.
- <sup>4</sup> *Мамардашвили М.К.* Мысль под запретом // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 72.
- <sup>5</sup> См.: Резолюция Президиума Коммунистической Академии о литературной концепции В.Ф. Переверзева // Литература и марксизм, 1930. Кн. 1.
- <sup>6</sup> *Мамардашвили М.К.* Указ. соч. С. 71.
- <sup>7</sup> См.: Литературные дискуссии. Библиографический выпуск № 1: (Переверзева и творческие пути пролетарской литературы). М., 1931.
- <sup>8</sup> См., напр.: *Раков В.* Павел Никитич Сакулин. Иваново, 1984. С. 7, 92-94.
- <sup>9</sup> *Тимофеев Л.* К проблематике марксистского литературоведения // На литературном посту. 1928. № 24. С. 37.
- <sup>10</sup> См., напр.: *Машинский С.И.* Классика и литературная наука. М., 1970.
- <sup>11</sup> См., напр.: *Робинсон А.Н.* Переверзев и его книга о литературе Древней Руси // *Переверзев В.Ф.* Литература Древней Руси. М., 1971; *Поляков М.* Переверзев и проблемы поэтики // *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982; *Николаев П.* Вера в художественную истину // Новый мир. 1983. № 8.
- <sup>12</sup> *Поспелов Г.Н.* Методологическое развитие советского литературоведения // Советское литературоведение за пятьдесят лет. М.: Изд-во Московского университета, 1967.
- <sup>13</sup> *Николаев П.* Ученый революционной эпохи // *Переверзев В.Ф.* У истоков русского реализма. М., 1989. С. 4.
- <sup>14</sup> См.: *Раков В.П.* О В.Ф. Переверзеве – по-новому // Контекст-1992. Литературно-теоретические исследования. М., 1993.
- <sup>15</sup> *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982.
- <sup>16</sup> *Рожек Л.А.* Социологическая концепция литературы в трудах В.Ф. Переверзева: Диссертация... докт. филол. наук. М., 1988.
- <sup>17</sup> Jackson R.L. The sociological method of V.F. Pereverzev: A rage for structure and determinism // Literature and society in imperial Russia, 1800-1914. Stanford, 1978.
- <sup>18</sup> *Lehnert H.-J.* Verfahren – Gestalt – Gattung: Kontroverse Positionen in der sowjetischen Literaturwissenschaft der zwanzigen Jahre // Literarische Widerspiegelung: Geschichte und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin-Weimar, 1981. S. 428.
- <sup>19</sup> *Бельчиков Н.Ф.* Методологические искания П.Н. Сакулина // Известия АН СССР. Отделение языка и литературы. Т. 27. 1968. Вып. 5.
- <sup>20</sup> *Николаев П.А.* Павел Никитич Сакулин // Вопросы литературы. 1969. № 4.
- <sup>21</sup> См.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 196-197; *Николаев П.А., Курилов А.С., Гришунин А.А.* История русского литературоведения. М., 1980. С. 295-296; Русская наука о литературе в конце XIX-начале XX в. М., 1982. С. 184-186 и др.

- <sup>22</sup> *Минералов Ю.И.* Концепция литературоведческого синтеза // *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990; *Минералов Ю.И.* Комментарий // *Там же.*
- <sup>23</sup> *Раков В.* Павел Никитич Сакулин. Иваново, 1984.
- <sup>24</sup> См.: *Фохт У.* Пути русского реализма. М., 1963
- <sup>25</sup> См.: *Lehnert H.-J.* Opus cit. S. 428.
- <sup>26</sup> *Смирнов А.А.* Пути и задачи науки о литературе // *Литературная мысль.* 1923. № 2. С. 91.
- <sup>27</sup> *Беспалов И.* Проблемы литературной науки. М., 1930. С. 21.
- <sup>28</sup> *Поспелов Г.* К методике историко-литературного исследования // *Литературоведение.* М., 1928. С. 58.
- <sup>29</sup> *Там же.* С. 60
- <sup>30</sup> См., напр.: *Нусинов И.М.* Пушкин и мировая литература. М., 1941; *он же.* История литературного героя. М., 1958.
- <sup>31</sup> *Анисимов А.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983-1985.
- <sup>32</sup> *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 42.
- <sup>33</sup> *Михайлов А.В.* Цит. соч. С. 32.
- <sup>34</sup> См.: *Гачев Г.* Образ в русской художественной культуре. М., 1981.
- <sup>35</sup> См.: *Аплатов М.* Вступит. статья // Из истории реализма в русской живописи. М., 1982; *Болотина И.С.* Развитие системы изображения в русской живописи XVIII-XX вв и проблемы натюрморта // *Болотина И.С.* Проблемы русского и советского натюрморта: Изображение вещи в живописи XVIII-XX веков: Исследования и статьи. М., 1989.
- <sup>36</sup> *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки по истории филологической науки. М., 1989. С. 40.
- <sup>37</sup> *Там же.*
- <sup>38</sup> *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 5.
- <sup>39</sup> *Зельдович М.Г.* Судьба одной идеи // *Русская литература.* 1973. № 2. С. 50.
- <sup>40</sup> *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 356.
- <sup>41</sup> *Страхов Н.Н.* Критические статьи (1861-1894). Т. 2. Киев, 1902. С. 160.
- <sup>42</sup> *Гуральник У.А.* Русская литературная критика 50-60-х гг. и наука о литературе // *Академические школы в русском литературоведении.* М., 1975. С. 462.
- <sup>43</sup> *Григорьев Ап.* Собр. соч./ Под ред. В. Саводника. Вып. 1-14. М., 1915-1916. Вып. 2. С. 131. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках выпуска и страницы.
- <sup>44</sup> *Григорьев Ап.* Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой // *Время.* 1861. Т. 5. С. 23.
- <sup>45</sup> *Соколов В.* Четверть века. Избранные стихи. М., 1975. С. 22.
- <sup>46</sup> Прямым продолжением этой мысли мог бы стать справедливый вывод историка русской философии, в свое время указавшего на «момент *натурализма*» в суждениях Григорьева (см.: *Зеньковский В.В.* История русской философии. Л., 1991, Т. 1, ч. 2. С. 212) Это, действительно, так. Однако, «натурализм» Григорьева коренным образом отличается от популярной в XIX веке литературной методологии. Это отличие состоит в том, что «органическая критика» постулирует сквозной эстетизм тела и вещи, настаивая, следовательно, на невозможности профанического и десаκραлизованного понимания как действительности, так и искусства.
- <sup>47</sup> *Лосский НО.* История русской философии. М., 1991. С.474.

- <sup>48</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 710.
- <sup>49</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 30.
- <sup>50</sup> Леонтьев К.Н. Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве // Русская мысль. 1915. Кн. IX. С. 124.
- <sup>51</sup> Розанов В.В. Из загадок человеческой природы // Розанов В.В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С.22.
- <sup>52</sup> Розанов В.В. Из загадок человеческой природы. С. 22.
- <sup>53</sup> Там же. С. 22-23.
- <sup>54</sup> Там же. С. 23.
- <sup>55</sup> Там же.
- <sup>56</sup> Гончаров В. Избранные произведения. М., 1978. С. 143.
- <sup>57</sup> См.: Раков В.П. Теоретическая мифология Ап. Григорьева и симптомы ее разложения // Русская критика и историко-литературный процесс. Куйбышев, 1983. Этот сюжет мог бы составить тему более обширной статьи, чем здесь указанная. Описываемая в ней коллизия, похоже, до сих пор не осознана как предвестие интеллектуальной драмы «органического» литературоведения, хотя антипозтологизм Григорьева отмечается в современной научной литературе. «Органическая критика», пишет, например, С.Т. Вайман, «начисто исключала специализированное, техническое отношение к тексту, вообще всякое отношение к нему в духе «внеположности». (Вайман С. «К сердцу сердцем... (об «органической критике» Аполлона Григорьева) ) // Вопросы литературы. 1988. № 2.С. 154.). Заметим также, что фигурирующий в статье термин «текст» – применительно к категориальному инструментарию, каким обладал и пользовался Григорьев, выглядит явной авторской вольностью и модернизацией самой мысли критика. Отношение Григорьева к слову и тексту, этим предметам риторико-классической рефлексии, – большая проблема. В сознании критика и поэта слово существует не как инструментальная единица, но как ословесненная вещь. И тут уж не совсем ясно, где слово, а где – вещь: «все – во всем». Внимание критика сосредоточено не на слове или стиле, и никак не на тексте, а на том, что стоит за ними. Если угодно, его метод имеет дориторическую природу.
- <sup>58</sup> Егоров Б. О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 238-262.
- <sup>59</sup> Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 165.
- <sup>60</sup> Кантор В.К., Ословат А.Л. Русская эстетика середины XIX века: Теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века. М., 1982. С. 34.
- <sup>61</sup> См.: Журавлева А. «Органическая критика» Аполлона Григорьева // Аполлон Григорьев. Эстетика и критика. М., 1980.
- <sup>62</sup> Гроссман Л. Три современника. М., 1922. С. 46.
- <sup>63</sup> Громов П.П. Аполлон Григорьев // Ап. Григорьев. Избранные произведения. Л., 1959. С. 49.
- <sup>64</sup> Подробнее об этом см.: Раков В. Аполлон Григорьев – литературный критик. Иваново, 1980. С. 30-34.
- <sup>65</sup> Подробнее об этом см.: Раков В.П. Ап. Григорьев об искусстве и типология его «органической критики» // Проблемы русской поэзии, критики, драматургии XIX в. Куйбышев, 1978; Он же. К характеристике "органической критики" Ап. Григорьева // Филологические науки. 1979. № 6.

- <sup>66</sup> После наших работ о мифологизме мышления Григорьева писалось в кн.: *Носов С.* Аполлон Григорьев: судьба и творчество. М., 1990. С. 157.
- <sup>67</sup> *Страхов Н.Н.* Мир как целое. Спб., 1892. С. 38.
- <sup>68</sup> См.: *Вельямович Вл.* Психо-физиологические основания эстетики. Сущность искусства, его социальное значение и отношение к науке и нравственности: (Новый опыт философии искусства): В 2 ч. Спб., 1878.
- <sup>69</sup> *Оболенский Л.Е.* Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты: Психо-физиологический этюд. Спб., 1878. С. 2.
- <sup>70</sup> См.: Лекции по истории эстетики / Под ред. проф. М.С. Кагана. Л., 1976, Кн. 3, ч. 1. С. 164.
- <sup>71</sup> Подробнее об этом см.: *Раков В.П.* Истоки и методологические основы теории В.Ф. Переверзева. Его теория стиля // Филологические науки. Оренбург, 1972. Вып. 38.
- <sup>72</sup> *Завитневич В.З.* Алексей Степанович Хомяков. Киев, 1902. Т. 1, кн. 1. С. 397.
- <sup>73</sup> Очерки истории исторической науки в СССР. М., 1955. Т. 1. С. 363.
- <sup>74</sup> *Чичерин Б.Н.* Несколько современных вопросов. М., 1862. С. 31.
- <sup>75</sup> *Лилиенфельд П.* Мысли о социальной науке будущего. Спб., 1872. Ч. 1. С. 24.
- <sup>76</sup> Там же. С. 27.
- <sup>77</sup> Там же. С. 347.
- <sup>78</sup> Там же. С. 237.
- <sup>79</sup> *Милюков П.* Очерки по истории русской культуры. Ч. 1: Население, экономический, государственный и сословный строй. Спб., 1898. С. XVII.
- <sup>80</sup> *Лилиенфельд П.* Указ. соч. С. 399.
- <sup>81</sup> См.: *Раков В.П.* Источники характерологической теории в социально-генетическом литературоведении // Проблема образа-характера в творчестве советских писателей. Куйбышев, 1978.
- <sup>82</sup> *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 5.
- <sup>83</sup> *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 214.
- <sup>84</sup> *Бестужев-Рюмин К.* Биографии и характеристики. Спб., 1882. С. 256.
- <sup>85</sup> *Поршнев Б.Ф.* Контрсуггестия в истории // История и психология. М., 1971. С. 17.
- <sup>86</sup> *Парыгин Б.Д., Рудаков Л.И.* Н.К. Михайловский о психологическом факторе в историческом процессе // История и психология. М., 1971. С. 278.
- <sup>87</sup> *Ткачев П.Н.* Избранные сочинения на социально-психологические темы: В 7 т. М., 1937. Т. 6. С. 320.
- <sup>88</sup> Там же. Т. 5. М., 1935. С. 187, 189.
- <sup>89</sup> *Лапшин И.И.* Проблема «чужого я» в новейшей философии. Спб., 1910. С. 3. См. также материалы, могущие быть полезными при изучении данной проблемы: *Введенский А.О.* О пределах и признаках одушевления. Новый психофизиологический закон в связи с вопросом о возможности метафизики. Спб., 1892; *Он же.* Художественное творчество как принцип объяснения мифов. М., 1901; *Лапшин И.И.* Художественное творчество. Пг., 1922; *Коган Я.М.* Отождествление и его роль в художественном творчестве. Одесса, 1926.
- <sup>90</sup> *Шепелевич Л.* Очерки и наброски из старой и новой литературы // Под знаменем науки. М., 1902. С. 204.
- <sup>91</sup> Там же. С. 205.
- <sup>92</sup> См.: *Будилова Е.А.* Социально-психологические проблемы в русской науке. М., 1983.

<sup>93</sup> См., напр.: *Ковалевский П.И.* История России с национальной точки зрения: Национально-исторический очерк. Спб., 1912; *Он же.* Генералиссимус Суворов. Орлеанская дева. Магомет. Сведенберг: Психиатрические эскизы по истории. Т. 2. Спб., Б.г.

<sup>94</sup> *Лазурский А.Ф.* Общая психология. Спб., 1908. С. 6.

<sup>95</sup> См.: *Лазурский А.Ф.* Очерк науки о характерах. Спб., 1908. С. VIII.

<sup>96</sup> *Вагнер В.А.* Возникновение и развитие психических способностей. Вып. 2: Нервная до-психическая жизнь. Л., 1925. С. 43.

<sup>97</sup> Там же. С. 41, 43, 44.

<sup>98</sup> *Рожков Н.* Русская история в сравнительно-историческом освещении: (Основы социальной динамики). М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 361.

<sup>99</sup> Там же. С. 15.

<sup>100</sup> *Волобуев С.В.* Вопросы социальной психологии в трудах Н.А. Рожкова // История и психология. М., 1971. С. 317-318.

<sup>101</sup> См.: *Рубинштейн С.Л.* Проблемы общей психологии. М., 1973. С. 22.

<sup>102</sup> «Интерпретация искусства, – указывают современные исследователи, – основывается на понимании и определении его культурной функции, которая не тождественна ни одной самой по себе взятой форме социально эффективного и социально фиксируемого воздействия (например, воспитательной, познавательной и др. функциям), а является их интегралом. Искусство осуществляется именно в своей культурной функции» (*Зисс А.Я., Стафеецкая М.П.* Интерпретация произведений как феномена культуры // Теории школы, концепции: (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 85.)

<sup>103</sup> *Суворов С.* Основы философии жизни // Очерки реалистического мировоззрения: Сборник статей по философии, общественной науке и жизни. Спб., 1904. С. 89.

<sup>104</sup> См.: *Мочалов И.И.* Владимир Иванович Вернадский (1863-1945). М., 1982. С. 318.

<sup>105</sup> *Страхов Н.* Мир как целое. Спб., 1892. С. VII.

<sup>106</sup> См., напр.: *Ключевский В.О.* Боярская Дума Древней Руси. Пб., 1919.

<sup>107</sup> *Ефимов Н.И.* Социология литературы. Смоленск, 1927. С. 3.

<sup>108</sup> *Шулятиков В.* Избранные литературно-критические статьи. М., Л., 1929. С. 28.

<sup>109</sup> Там же. С. 98.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> См.: *Келтуяла В.А.* Курс истории русской литературы. Спб., 1906. Ч. 1, кн. 1. С. 8.

<sup>112</sup> *Коробка Н.И.* Личность в русском обществе и литературе начала XIX века. Пушкин – Лермонтов. Спб., 1903. С. 1.

<sup>113</sup> Подробнее об этом см.: *Раков В.П.* Из истории социально-генетического литературоведения: (Н.И. Коробка о методологических вопросах историко-литературного развития) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1983. С. 171-173.

<sup>114</sup> *Совсун В.* Шулятиков как литературный критик // Шулятиков В. Указ. соч. С. 7.

<sup>115</sup> *Келтуяла В.А.* Историко-материалистическое изучение литературного произведения. Л., 1926. С. 25.

<sup>116</sup> *Келтуяла В.А.* Метод истории литературы. Схема историко-литературного познания. Л., 1928. С. 81.

<sup>117</sup> *Шулятиков В.* Указ. соч. С. 105-106.

- <sup>118</sup> *Келтуяла В.А.* Курс истории русской литературы. Спб., 1913. Ч. 1, кн. 1. С. VIII.
- <sup>119</sup> Там же. С. XIV.
- <sup>120</sup> *Шулятиков В.* Указ. соч. С. 32.
- <sup>121</sup> *Келтуяла В.А.* Метод истории литературы. С. 90.
- <sup>122</sup> Там же. С. 23.
- <sup>123</sup> *Бердяев Н.* Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. СПб. 1901. С.87-88.
- <sup>124</sup> *Бердяев Н.* Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906). СПб.1907. С.297.
- <sup>125</sup> *Бердяев Н.* Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. С.40.
- <sup>126</sup> *Бердяев Н.* Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906). С.297
- <sup>127</sup> *Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения //Литературоведение. М., 1928. С.14.
- <sup>128</sup> *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928. С.24.
- <sup>129</sup> *Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. С.12.
- <sup>130</sup> *Переверзев В. Ф.* Вопросы марксистского литературоведения //Русский язык и литература в трудовой школе. 1928. Кн.1. С.86.
- <sup>131</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С.234.
- <sup>132</sup> *Шукин С.* Две критики. Плеханов – Переверзев. М., 1930. С.88.
- <sup>133</sup> *Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки... С.10-11.
- <sup>134</sup> *Переверзев В. Ф.* Вопросы марксистского литературоведения. С.86.
- <sup>135</sup> *Переверзев В. Ф.* Проблемы марксистского литературоведения //Литература и марксизм. 1929. Кн.2. С.8.
- <sup>136</sup> *Переверзев В. Ф.* Вопросы марксистского литературоведения. С.84.
- <sup>137</sup> *Переверзев В. Ф.* Проблемы марксистского литературоведения. С.16.
- <sup>138</sup> Там же. С.17.
- <sup>139</sup> Там же. С.16.
- <sup>140</sup> *Переверзев В. Ф.* Социологический метод формалистов //Литература и марксизм. 1929. Кн.1. С.19.
- <sup>141</sup> *Переверзев В. Ф.* Проблемы марксистского литературоведения. С.20.
- <sup>142</sup> Там же.
- <sup>143</sup> *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924.
- <sup>144</sup> См., напр.: *Соколов А.Н.* Теория стиля. М., 1968. С.110.
- <sup>145</sup> *Переверзев В. Ф.* Социальный генезис обломовщины //Печать и революция. 1925. Кн.2. С.61.
- <sup>146</sup> См.: *Храпченко М.Б.* Художественное творчество. Действительность. Человек. М., 1976. С.325-327.
- <sup>147</sup> См., напр.: *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М.,1996.
- <sup>148</sup> *Переверзев В. Ф.* Проблемы марксистского литературоведения. С.20.
- <sup>149</sup> *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. С.36.
- <sup>150</sup> *Переверзев В. Ф.* Социальный генезис обломовщины. С.61.
- <sup>151</sup> *Лелевич Г.* Первый акт материалистической критики: (Методологические заметки) //Печать и революция. 1928. Кн.1. С.39.
- <sup>152</sup> *Переверзев В. Ф.* Трагедия художественного творчества у Гончарова //Вестник Социалистической Академии. 1923. Кн.5. С.176.
- <sup>153</sup> *Переверзев В. Ф.* Социальный генезис обломовщины. С.61.

- <sup>154</sup> Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературы и художественного творчества. СПб., 1996. С.32.
- <sup>155</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.384-391.
- <sup>156</sup> Переверзев В. Ф. К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова // Печать и революция. 1923. Кн.1. С.37.
- <sup>157</sup> Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. С.160.
- <sup>158</sup> См.: Переверзев В. Ф. Трагедия художественного творчества у Гончарова. С.175-176.
- <sup>159</sup> См.: Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974. С.3, 11-13.
- <sup>160</sup> Переверзев В. Ф. Социальный генезис обломовщины. С.61.
- <sup>161</sup> Переверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. С.15.
- <sup>162</sup> // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- <sup>163</sup> Шимарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература. М., Л., 1966. С.28-29.
- <sup>164</sup> См.: Блонский П.П. Избранные педагогические произведения. М., 1961. С.380.
- <sup>165</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.5.
- <sup>166</sup> Гюйо М. Задачи современной эстетики. СПб., 1899. С.13.
- <sup>167</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.5.
- <sup>168</sup> Там же. С.8.
- <sup>169</sup> Лотман Ю.М. О Хлестакове // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1975. С.20. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Т.26).
- <sup>170</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.7.
- <sup>171</sup> Переверзев В.Ф. Вопросы марксистского литературоведения. С.81.
- <sup>172</sup> Храпченко М. О творческих путях пролетарской литературы // Красная Новь. 1929. Кн.11. С.227.
- <sup>173</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.8.
- <sup>174</sup> Переверзев В.Ф. Вопросы марксистского литературоведения. С.83.
- <sup>175</sup> Там же. С.81. Здесь и далее в цитатах разрядка наша. – В.Р.
- <sup>176</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.5.
- <sup>177</sup> Переверзев В.Ф. Вопросы марксистского литературоведения. С.81.
- <sup>178</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.5.
- <sup>179</sup> Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского. М.; Л.; С.60.
- <sup>180</sup> Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения. С.22.
- <sup>181</sup> Луначарский А.В. Заключительное слово на семинаре Института Красной профессуры 5 июня 1930 г. // Контекст – 1972. Литературно-теоретические исследования. М., 1973. С.330.
- <sup>182</sup> Полевой В.М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973. С.12.
- <sup>183</sup> Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830 – 1910-х годов. М., 1978. С.318.
- <sup>184</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С.614.
- <sup>185</sup> Там же. С.617.
- <sup>186</sup> Там же. С.618-619.
- <sup>187</sup> Лосев А.Ф. Начальные стадии неоплатонической эстетики Ренессанса // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С.77-78, 78-79.
- <sup>188</sup> Ястребицкая А.П. Западная Европа XI–XIII веков. Эпоха. Быт. Костюм. М., 1978. С.6.
- <sup>189</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С.54.
- <sup>190</sup> Там же. С.429.

- <sup>191</sup> *Ротенберг Е.И.* Искусство Италии XVI века // Памятники мирового искусства. М., 1967. С.75.
- <sup>192</sup> *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978. С.185.
- <sup>193</sup> *Блок А.* «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // *Блок А.* Собр.соч.: В 6 т. М.,1971. Т. 5. С.531-532.
- <sup>194</sup> См.: *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). М., 1982. С. 97-98.
- <sup>195</sup> *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М., 1982. С.563-564.
- <sup>196</sup> *Федоров Н.Ф.* Философия общего дела. М., 1913. Т.2. С.155.
- <sup>197</sup> *Переверзев В.* Теоретические предпосылки писаревской критики // Вестник Коммунистической Академии. 1929. Кн.31(1). С.36.
- <sup>198</sup> Там же.
- <sup>199</sup> *Переверзев В.Ф.* Творчество Гоголя. С.24.
- <sup>200</sup> *Переверзев В.Ф.* Проблемы марксистского литературоведения. С.17,18.
- <sup>201</sup> *Переверзев В.Ф.* К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова // Литературоведение. С.201.
- <sup>202</sup> *Переверзев В.Ф.* Борьба за исторический роман в 30-е годы // Литературная учеба. 1935. №5. С.7.
- <sup>203</sup> *Переверзев В.Ф.* Борьба за исторический роман... С.7.
- <sup>204</sup> *Переверзев В.Ф.* Проблемы марксистского литературоведения. С.20.
- <sup>205</sup> Против механистического литературоведения. М., 1930. С.54.
- <sup>206</sup> *Свиридов Иоанн*, прот. Евангелие и социализм в проповеди Иоанна Восторгова // Русская мысль, 25-31.01.1996. №4110. С.16.
- <sup>207</sup> *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976. С.30.
- <sup>208</sup> *Переверзев В.* Трагедия художественного творчества у Гончарова. С.168.
- <sup>209</sup> Там же. С.170.
- <sup>210</sup> Там же. С.172-173.
- <sup>211</sup> *Переверзев В.Ф.* К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова // Литературоведение. С.222.
- <sup>212</sup> *Григорьев Ал.* Собр. соч.: В 14 вып. / Под ред. В.Саводника. М., 1915-1916. Вып.2. С.107.
- <sup>213</sup> Подробнее об этом см.: *Раков В.* Аполлон Григорьев – литературный критик. Иваново, 1980. С.28-34.
- <sup>214</sup> *Переверзев В.* Теоретические предпосылки писаревской критики. С.42.
- <sup>215</sup> *Переверзев В.* Эстетические взгляды Писарева // Печать и революция. 1926. Кн.7. С.10.
- <sup>216</sup> Там же.
- <sup>217</sup> *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.,1992. С.25.
- <sup>218</sup> *Иоффе И.И.* Культура и стиль. Л., 1927. С.53,55.
- <sup>219</sup> Лекции по истории эстетики / Под ред. проф. М.С.Кагана. Л., 1980. Кн.4. С.85.
- <sup>220</sup> См.: *Золотоносов М.А.* Метаморфозы терминологии и коммуникативный аспект культуры //Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения, 1983. Л., 1983. С.248.
- <sup>221</sup> *Переверзев В.Ф.* Творчество Гоголя. С.23.
- <sup>222</sup> *Переверзев В.Ф.* У истоков русского реального романа. М., 1937. С.3. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.
- <sup>223</sup> О противоречивых соотношениях теории Переверзева и его методики стилового анализа художественных произведений подробнее см.: *Раков В.П.* Теоретик и исследователь: (Вопросы стиля в работах В.Ф.Переверзева) //



Вопросы русской литературы. М., 1969. (Учен. зап. МГПИ им.В.И.Ленина; №315.) *Он же*. В.Ф.Переверзев о генезисе реалистических форм в русской литературе // Филологические науки. 1976. № 5; *Он же*. О специфике литературной теории В.Ф.Переверзева // Там же. 1982. № 4.

<sup>224</sup> См.: *Переверзев В.Ф.* В.Т.Нарежный и его творчество // Нарежный В.Т. Избранные романы. М., Л., 1933; *Он же*. А.Ф.Вельтман // Вельтман А.Ф. Приключения, почерпнутые из моря житейского. М., Л., 1933.

<sup>225</sup> См.: *Переверзев В.Ф.* У истоков русского реального романа. М., 1937.

<sup>226</sup> См.: *Белозерская Н.* Василий Трифонович Нарежный. Спб., 1896. Ч. 1. С.14.

<sup>227</sup> См.: *Соколов Ю.* В.Т.Нарежный. М., 1915.

<sup>228</sup> См.: *Данилов В.* Земляк и предтеча Гоголя. Киев, 1906.

<sup>229</sup> Само собой разумеется, что научный уровень трудов Переверзева, в известной мере, задается филологической наукой тех лет. Современное литературоведение также отмечает воздействие на творчество Нарежного идей русского Просвещения (см., напр.: *Манн Ю.* У истоков русского романа // *Нарежный В.Т.* Соч.: В двух томах. М., 1983. Т.1. С.40), но оно идет значительно дальше, привлекая материалы не только русского, но и европейского литературного контекста (см. указ. работу Ю.В.Манна в том же издании. С.5-44).

<sup>230</sup> См., напр.: История русского романа: В 2т. М., Л., 1962. Т.1. С.92.

<sup>231</sup> Однако ср.: *Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. М., 1977. С.84-85.

<sup>232</sup> История русского романа. Т.1. С.275-276.

<sup>233</sup> *Переверзев В.Ф.* Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928. С.24. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

<sup>234</sup> *Михайлов А.В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985. С.98.

<sup>235</sup> Там же.

<sup>236</sup> *Михайлов А.В.* Указ.соч. С.101,100. Заметим, что материалы, подготавливающие эти суждения, содержатся в литературоведческих сочинениях И. Ф. Анненского и других филологов Серебряного века.

<sup>237</sup> *Кожин В.* К методологии истории русской литературы // Вопросы литературы. 1968. № 5. С.78.

<sup>238</sup> См., напр.: *Динамов С.* Проф. Переверзев и его «партийные друзья». М., Л., 1931. С.11.

<sup>239</sup> См., напр.: *Федоров В.В.* Поэтический мир Гоголя // Гоголь: история и современность. С.134.

<sup>240</sup> См. об этом: *Николаев Д.* Сатира Гоголя. М., 1984. С. 3-18.

<sup>241</sup> См.: *Переверзев В.* Ф.М.Достоевский. М., Л., 1925. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

<sup>242</sup> О доминирующей роли действия в развитии содержания произведений писателя см.: *Родина Т.М.* Достоевский: Повествование и драма. М., 1984. С.156-185.

<sup>243</sup> *Переверзев В.Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. С.9.

<sup>244</sup> Там же.

<sup>245</sup> *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С.54.

<sup>246</sup> Правда, сравнительно недавно опубликована работа о социально-генетическом литературоведении (см.: *Курилов А.С.* Социально-генетическое литературоведение // Русская наука о литературе в конце XIX-начале XX в.

М., 1982. С. 293-323), где автор с симпатией пишет о ранних историко-литературных трудах Фриче, увидевших свет в начале XX века (1906, 1908, 1910 гг.). В очерке определяется место Фриче в социально-генетическом литературоведении, анализируются некоторые методологические посылки ученого, отмечается ряд исследовательских достижений в его первых историко-литературных трудах. Исследование проведено с хорошим знанием изучаемого материала и с пониманием позитивного содержания научных устремлений Фриче. Однако причисление его, как и возглавлявшейся им школы, к марксистскому литературоведению вызывает у нас критическое отношение. Мы считаем такую позицию исследователя далеко не бесспорной и требующей большей доказательности.

<sup>247</sup> Фриче В.М. Очерк развития западных литератур. М., 1934. С. 43.

<sup>248</sup> Фриче В.М. Очерк развития западных литератур. С. 86.

<sup>249</sup> Фриче В.М. Западноевропейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. М.-Л., 1928. С. 160.

<sup>250</sup> Леонтьев А.А. Евгений Дмитриевич Поливанов и его вклад в общее языкознание. М., 1983, С. 31.

<sup>251</sup> Лосев А.Ф. Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 53.

<sup>252</sup> См.: Гулыга А. Кант. М., 1981. С. 125-126.

<sup>253</sup> См.: Кузнецов Б.Г. Идеалы современной науки. М., 1983. С. 85.

<sup>254</sup> Ярхо Б.Н. Методология точного литературоведения (Наброски плана). // Контекст-1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984. С. 197.

<sup>255</sup> Кирпичников А. Очерки по истории новой русской литературы. Спб., 1896. С. 6.

<sup>256</sup> Там же. С. 8-9.

<sup>257</sup> См.: Келтуяла В.А. Курс истории русской литературы. Спб., 1913. Ч. 1, кн. 1. С. V-X.

<sup>258</sup> Соловьев Евг. Очерки по истории русской литературы XX века. Спб., 1902. С. 69.

<sup>259</sup> Фриче В. Социально-психологические основы натуралистического импрессионизма // Очерки реалистического мировоззрения: Сборник статей по философии, общественной науке и жизни. Спб., 1904. С. 656.

<sup>260</sup> См.: Фриче В. Литература эпохи объединения Италии (1796-1870 гг.). М., 1916.

<sup>261</sup> Прокофьев В. От редактора // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 3.

<sup>262</sup> Фриче В.М. Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908. С. 3-4.

<sup>263</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 9.

<sup>264</sup> См.: Соколов О.Д. М.Н. Покровский и советская историческая наука. М., 1970. С. 250.

<sup>265</sup> Фриче В. Проблемы социологической поэтики // Вестник Коммунистической Академии. 1926. Кн. XVII. С. 169.

<sup>266</sup> Вундт Вильгельм. Фантазия как основа искусства. Спб.; М., 1914. С. 13.

<sup>267</sup> Фриче В. Новые женские типы в современной немецкой литературе // Русская мысль. 1899. Кн. VI. С. 175.

<sup>268</sup> Эта культурологическая традиция была весьма популярной в русской гуманитарной науке. Из наиболее известных трудов следует назвать книгу: Кожевников В.А. Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму 18 века и к критической философии. М., 1897. Она оказала

воздействие на литературоведов, склонных к нахождению в творчестве художников общежизненных и культурно-психологических доминант с бессмысленными, но актуальными показателями их содержания. В.М. Жирмунский, например, в свое время полагал, что основным мотивом в творчестве А. Блока «было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного» (*Жирмунский В. Поэзия Александра Блока.* Пб., 1922. С. 6).

<sup>269</sup> *Фриче В.* Новые женские типы... С. 185.

<sup>270</sup> См.: *Фриче В.* Из салонной жизни эпохи Возрождения // *Русская мысль.* 1897. Кн. IV. С. 37.

<sup>271</sup> Там же. С. 44.

<sup>272</sup> *Фриче В. Л.Н. Толстой* // *О Толстом: Литературно-критический сборник.* М., Л., 1928. С. 279.

<sup>273</sup> *Фриче В. А. Франс* // *Печать и революция.* 1924. Кн. 6. С. 16.

<sup>274</sup> *Фриче В.* О западноевропейском реализме XX века // *Печать и революция.* 1926. Кн.6. С. 6.

<sup>275</sup> *Фриче В.М.* Очерки по истории западноевропейской литературы. С. 4.

<sup>276</sup> *Фриче В. Л.Н. Толстой и Н.Г. Чернышевский* // *Красная Новь.* 1928. Кн. 9. С. 138-139.

<sup>277</sup> *Фриче В.* Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М., 1912. С. 7. Заметим, что в этом девизе есть что-то от теоретической магии, уводящей исследователя от целостного постижения искусства. Да и сами писатели, зараженные страстью к документальности повествования, теряют представление об истинных целях творчества. По оstromu наблюдению В.В. Вейдле, уловившему эту тенденцию в европейской литературе XX века, вместо романа или драмы пишутся «воспоминания, исповедь, психоаналитические признания, вроде тех, которые требуются от пациентов Фрейда». Писатель «излагает нормальную или клиническую биографию своих знакомых, рассказывает о себе, выворачивается наизнанку, по возможности полнее, чем кому-либо удалось вывернуться до него». (*Вейдле В.В.* Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Спб., 1996. С. 24). Как видим, один и тот же материал находит разное к себе отношение, но сама полярность литературоведческих реакций указывает, сколь напряженно осмысливается природа искусства и границы его возможного удаления от внешней достоверности в пользу духовной глубины творчества.

<sup>278</sup> Там же. С. 6-7.

<sup>279</sup> Мысль о том, что ученые нередко оказываются причастными к созданию всякого рода мифологии, в последнее время находит своих сторонников. О процессе возникновения и эволюции теоретических мифов см. превосходную работу: *Чернышева Т.А.* Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество // *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения,* 1983. Л., 1983.

<sup>280</sup> См., напр.: *Панченко Д.В.* Ямбул и Кампанелла: (О некоторых компонентах утопического творчества) // *Античное наследие и культура Возрождения.* М., 1984. С. 100.

<sup>281</sup> *Фриче В.* Проблема русского романтизма // *Печать и революция.* 1927. Кн. 5. С. 73.

<sup>282</sup> Научная литература по этой проблеме весьма многочисленна. Назовем некоторые из наиболее важных трудов. См., напр.: *Гей Н.К.* Искусство слова. О художественности литературы. М., 1967; *Он же.* Художественность литера-

туры. Поэтика. Стиль. М., 1975; Ауэрбах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.

<sup>283</sup> См.: Асмус В. Платон. М., 1975. С. 183.

<sup>284</sup> Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. М., 1979. С. 42.

<sup>285</sup> Лосев А.Ф. Эстетика символической выразительности у Аристотеля // Искусство слова. М., 1973. С. 302.

<sup>286</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М., 1974. С. 394.

<sup>287</sup> Там же. С. 298.

<sup>288</sup> Храпченко М.Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. М., 1976. С. 294.

<sup>289</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 38.

<sup>290</sup> Там же. С. 38-39.

<sup>291</sup> Фриче В.М. Фрейдизм и искусство // Вестник Коммунистической Академии. 1925. Кн. XII. С. 239.

<sup>292</sup> Фриче В.М. Л.Н. Толстой: Сборник статей. М., 1929. С. 94.

<sup>293</sup> Там же.

<sup>294</sup> См.: Фриче В.М. Наша первоочередная задача // Литература и марксизм. 1928. Кн. 1. С. 5.

<sup>295</sup> См., напр.: Фриче В. Литература эпохи объединения Италии. С. 93-95.

<sup>296</sup> Фриче В.М. Наша первоочередная задача. С. 5.

<sup>297</sup> Анисимов Ив. Система взглядов В.М. Фриче на литературное развитие // Печать и революция. 1930. № 1. С. 31, 32.

<sup>298</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 44.

<sup>299</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. С. 300.

<sup>300</sup> Там же.

<sup>301</sup> Фриче В.М. Наша первоочередная задача. С. 6-7.

<sup>302</sup> Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. М., 1923. С. 7.

<sup>303</sup> Там же.

<sup>304</sup> Там же.

<sup>305</sup> Там же. С. 8.

<sup>306</sup> Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1930. С. 16-17.

<sup>307</sup> Там же. С. 17.

<sup>308</sup> Там же. С. 18.

<sup>309</sup> Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. С. 25.

<sup>310</sup> См.: Лотман Ю.М. О Хлестакове // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1975. (Учен. зап. Тартуского ун-та. Сер. литературоведения. Т. 26).

<sup>311</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 81.

<sup>312</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 66.

<sup>313</sup> Там же. С. 78.

<sup>314</sup> Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. С. 9.

<sup>315</sup> Фриче В. Социология искусства. С. 22.

<sup>316</sup> Там же. С. 23-24.

<sup>317</sup> Угринович Д.М. Искусство и религия: (Теоретический очерк). М., 1982. С. 50

<sup>318</sup> Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии: (Система искусств в структуре мировых религий). М., 1977.

<sup>319</sup> Фриче В. Социология искусства. С. 25.

- <sup>320</sup> Там же. С. 27.
- <sup>321</sup> *Фриче В.М.* Наша первоочередная задача// Литература и марксизм. 1923. Кн. 1. С. 3.
- <sup>322</sup> Там же.
- <sup>323</sup> *Фриче В.* Опыт социологии художественных стилей// Под знаменем марксизма. 1923. Кн. 1. С. 120.
- <sup>324</sup> *Фриче В.* К постановке проблемы стиля// Вестник Социалистической Академии. 1923. Кн. 4. С. 361.
- <sup>325</sup> Подробнее об этом см.: *Раков В.* Павел Никитич Сакулин. Иваново, 1984. С. 52-56.
- <sup>326</sup> *Храпченко М.* Вопросы истории русской литературы и В.М. Фриче// Литература и искусство. 1931. № 4. С. 36.
- <sup>327</sup> *Фриче В.М.* Очерки социальной истории искусства. С. 21.
- <sup>328</sup> См., напр.: *Храпченко М.Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972. С. 115 и далее. Ср.: *Адмони В.* Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л., 1975. С. 5-19.
- <sup>329</sup> *Фриче В.М.* Очерки социальной истории искусства. С. 22.
- <sup>330</sup> Там же.
- <sup>331</sup> Там же.
- <sup>332</sup> Там же.
- <sup>333</sup> *Храпченко М.Б.* Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 174.
- <sup>334</sup> *Лосев А.Ф.* Материалы для построения современной теории художественного стиля// Контекст – 1975. Литературно-теоретические исследования. М., 1977. С. 240.
- <sup>335</sup> *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики// Вестник Коммунистической Академии. 1926. Кн. XVII. С. 171. Заметим, что некоторые из вышеприведенных характеристик классицистического стиля справедливы, другие же требуют современных научных поправок.
- <sup>336</sup> *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики. С. 172.
- <sup>337</sup> *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 7.
- <sup>338</sup> См., напр.: *Лихачев Д.С.* Стиль как поведение: (К вопросу о стиле поведения Ивана Грозного)// Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974; *Он же.* Литература как общественное поведение// *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. Л., 1984; *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974; *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)// Литературное наследие декабристов. Л., 1975; *Он же.* Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в.// Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976.
- <sup>339</sup> См.: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов... С. 7.
- <sup>340</sup> В настоящее время ощущается необходимость в комплексной истории теоретической мысли. Такая история, вероятно, будет написана. Несомненно, там найдет освещение и вопрос о связи построения Фриче с зарубежным искусствознанием. Здесь же скажем, что ученый нередко прибегал к авторитетным суждениям европейских коллег, в частности, Г. Вельфлина, который писал, что он не знает, у кого им заимствована идея «истории искусств без имен»: она носилась в воздухе. (См.: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С.

XIII). Эта идея вовсе не увязывалась с запретом на обнаружение в творчестве художников индивидуальных элементов, но при этом ставилась задача: вскрыть «общие формы созерцания», свойственные той или иной эпохе. При объективном прочтении научных текстов Фриче можно заметить, что эпохальная репрезентативность стилей отнюдь не мешает ему фиксировать их индивидуальные различия, хотя методологическая его стратегия определяется, в основном, интересом к типологическим обобщениям.

<sup>341</sup> *Безмоздин Л.* Культурно-социологический анализ вещи// Вопросы социологии искусства: Теоретические и методологические проблемы. М., 1979. С. 104. См. также: *Иконников А.В.* Искусство, среда, время: (Эстетическая организация городской среды). М., 1985. С. 4.

<sup>342</sup> *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1985. С. 4.

<sup>343</sup> В связи с этим представляется актуальным указание современного исследователя на то, что необходимо признать «крайне неудачными многочисленные определения культуры через ее «анатомию», попытки установить, из чего она состоит, т.е. рассматривать ее наподобие материальной структуры, а не в качестве специфически человеческого смыслового отношения». (*Баткин Л.М.* О некоторых условиях культурологического подхода// Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 305).

<sup>344</sup> *Свидерская М.* Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения //Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы. Сб. статей. М., 1989. С. 40.

<sup>345</sup> См.: *Раков В.П.* О специфике литературной теории В.Ф. Переверзева //Филологические науки. 1982. № 4.

<sup>346</sup> См., напр.: *Динамов С.С.* В.М. Фриче и проблемы марксистской поэтики //Литература и марксизм. 1930. Кн. 1. С. 30-31.

<sup>347</sup> *Добрынин М.* В.М. Фриче //Красная Новь. 1929. Кн. 10. С. 196.

<sup>348</sup> *Саша Черный.* Стихотворения. Л., 1960. С. 73.

<sup>349</sup> *Фриче В.М.* Н.А. Рожков. //Печать и революция. Л., 1927. Кн. 3. С. 18.

<sup>350</sup> См.: *Фриче В.М.* Шекспир //Литература и марксизм. 1930. Кн. 1. С. 50-51.

<sup>351</sup> См.: *Поспелов Г.Н.* К методике историко-литературного исследования //Литературоведение. М., 1928.

<sup>352</sup> *Фриче В.М.* Очерк развития западных литератур. М., 1934. С. 70.

<sup>353</sup> Там же.

<sup>354</sup> Там же. С. 49, 70.

<sup>355</sup> Там же. С. 85.

<sup>356</sup> *Фриче В.* Западноевропейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. М.; Л., 1928. С. 27-29.

<sup>357</sup> *Фриче В.М.* Очерк развития западных литератур. С. 71, 72, 102, 103, 106.

<sup>358</sup> См., напр.: *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. Л., 1984. С. 7.

<sup>359</sup> *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. М., 1987.

<sup>360</sup> См.: *Фриче В.* Социология искусства. М; Л., 1930. С. 133-142.

<sup>361</sup> *Фриче В.* Западноевропейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. С. 90.

<sup>362</sup> *Фриче В.* Очерк развития западных литератур. С. 20.

<sup>363</sup> Там же. С. 128.

<sup>364</sup> *Фриче В.* Западноевропейская литература XX века... С. 86.

<sup>365</sup> *Фриче В.М.* Очерк развития западных литератур. С. 154.

<sup>366</sup> *Фриче В.М.* Западноевропейская литература XX века... С. 27, 79, 134.

- <sup>367</sup> *Фриче В.* К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы // Печать и революция. 1929. № 9. С. 8.
- <sup>368</sup> Там же.
- <sup>369</sup> *Нусинов И.И.* В.М. Фриче в борьбе за пролетарскую литературу // Литература и марксизм. 1930. Кн. 1. С. 17.
- <sup>370</sup> *Добрынин М. В. М.* Фриче // Красная Новь. 1929. Кн. 10. С. 203.
- <sup>371</sup> См.: *Анисимов И.* Система взглядов В.М. Фриче на литературное развитие // Печать и революция. 1930. № 1. С. 33.
- <sup>372</sup> *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 112.
- <sup>373</sup> *Фриче В.* К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма // Литература и марксизм. 1928. Кн. 3. С. 174.
- <sup>374</sup> См.: *Фриче В.* Проблема диалектического развития искусства // Вестник Коммунистической Академии. 1927. Кн. XI. С. 17.
- <sup>375</sup> *Фриче В.* Литература эпохи объединения Италии. С. VI.
- <sup>376</sup> *Фриче В.* Наша первоочередная задача. С. 8.
- <sup>377</sup> См.: *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики // Вестник Коммунистической Академии. 1926. Кн. XVII. С. 173-174.
- <sup>378</sup> *Фриче В.* К юбилею Г.В. Плеханова // Литература и марксизм. 1928. Кн. 3. С. 63.
- <sup>379</sup> *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики. С. 176.
- <sup>380</sup> Там же. С 177.
- <sup>381</sup> *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. С. 228.
- <sup>382</sup> См.: *Лихачев Д.С.* Об одной особенности реализма // Вопросы литературы. 1960. № 2.
- <sup>383</sup> *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики. С. 177.
- <sup>384</sup> *Фриче В.* Задачи и проблемы социологии искусства // Вестник Коммунистической Академии. 1926. Кн. XV. С. 12.
- <sup>385</sup> *Фриче В.* К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма. С. 173.
- <sup>386</sup> *Фриче В.* Очерки социальной истории искусства. М., 1923. С. 210.
- <sup>387</sup> *Фриче В.М.* О западноевропейском реализме XX века // Печать и революция. 1926. Кн. 6. С. 15.
- <sup>388</sup> *Фриче В.М.* П.Л. Лавров и «чистое» искусство // Под знаменем марксизма. 1923. № 6/7. С. 121. Заметим, что «декоративность» – актуальный мотив духовной жизни в России 1920-1940-х годов. Он насыщен интенсивным содержанием, без него немислима жизнь людей, и он входит в состав утопических мечтаний той поры. В повести «Перед восходом солнца» одна из собеседниц автора оплакивает старый мир и не мирится с новым, потому что «новый мир – это грубый мужицкий мир. В нем нет той декоративности, к которой мы привыкли. Нет той красоты, какая радует наш взор, слух, воображение. И вот в чем наша боль и наше сожаление». (*Зоценко Мих.* Письма к писателю. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца. Повести. М., 1989. С. 435.).

В повести А. Чайнова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» предложена целая философия *вещи* – со всеми ее тайнами, «превышающими силы человеческие». Жизнь украшена эстетизированными вещами. Мастерство художников, пишет автор, «постепенно получило декоративный уклон»; были созданы монументальные полотна; «бурной полосой прошла эпоха натюрмортов и голубой гаммы, затем властителем

мировых помыслов сделались суздальские фрески XII века, и наступило царство реализма с Питером Брейгелем, как кумиром». (*Чаянов А.В.* Венецианское зеркало. Повести. М., 1989. С. 168-169).

Вся эта праздничная красота, грезой о которой живет русская теоретическая и художественная мысль, – не какой-то каприз своевольной фантазии, но творческий отклик на голос самой жизни, опустошенной социальной практикой коммунизма. Окультуривание и эстетизация пространственной среды и сейчас остается в ряду неотменяемых задач.

<sup>389</sup> *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928. С. 156.

<sup>390</sup> См об этом: *Ванслов В.* О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972. С. 39-120; *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М., 1975.

<sup>391</sup> *Фриче В.М.* Очерки социальной истории искусства. С. 210-211.

<sup>392</sup> *Меркулов И.П.* Метод гипотез в истории научного познания. М., 1984. С. 3.

<sup>393</sup> *Фриче В.* Западноевропейская литература... С. 87.

<sup>394</sup> Там же. С. 80. Ср.: *Хралченко М.Б.* Горизонты художественного образа. М., 1982. С. 35 и далее.

<sup>395</sup> См.: *Фриче В.* К юбилею Г.В. Плеханова. С. 57.

<sup>396</sup> См.: *Фриче В.* Опыт социологии художественных стилей //Под знаменем марксизма. 1923. № 1. С. 120.

<sup>397</sup> См.: *Фриче В.* К постановке проблемы стиля //Вестник Коммунистической Академии. 1923. Кн. 4. С. 350-361.

<sup>398</sup> *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики //Вестник Коммунистической Академии. 1926. Кн. XVII. С. 169-170. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

<sup>399</sup> См. об этом: *Чернец Л.В.* Литературные жанры: (Проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 5-6.

<sup>400</sup> *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 46.

<sup>401</sup> *Неуполокова И.Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976. С. 99.

<sup>402</sup> *Фриче В.* Арифметическая социология //Вестник Коммунистической Академии. 1925. Кн. XIII. С. 276.

<sup>403</sup> *Суворов С.* Основы философии жизни // Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904. С. 89.

<sup>404</sup> См.: *Мочалов И.И.* Владимир Иванович Вернадский (1863-1945). М., 1982. С. 318.

<sup>405</sup> *Шкловский В.* За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 385.

<sup>406</sup> Там же. С. 382.

<sup>407</sup> Там же.

<sup>408</sup> См.: *Чудаков А.П.* Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 259-260.

<sup>409</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 1930. С. 14.

<sup>410</sup> *Фриче В.* Картины земного рая. М., 1919. С. 2.

<sup>411</sup> *Гулыга А.В.* Миф как философская проблема // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 272.

<sup>412</sup> См.: *Фриче В.* Художественная литература и капитализм. Ч. 1. (Англия, Германия, Скандинавия). М., 1906.

<sup>413</sup> См.: *Фриче В.* Германский империализм в литературе. М., 1916.

<sup>414</sup> *Минералов Ю.И.* Концепция литературоведческого синтеза // *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990. С. 7.



- <sup>415</sup> Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С.31.
- <sup>416</sup> Ерофеев Викт. Место критики //Ерофеев Викт. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 437-438.
- <sup>417</sup> Арватов Б. О формально-социологическом методе //Печать и революция. 1927. Кн. 3. С. 64.
- <sup>418</sup> См.: Раков В.П. О типологии слова //Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. Иваново, 1993. С. 18-19.
- <sup>419</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 28-32.
- <sup>420</sup> Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., 1996. С. 55.
- <sup>421</sup> Михайлова М.В. Русская литературная критика марксистской ориентации (1890-1910-е гг.). Автореферат... докт. филол. наук. М., 1996. С. 44-45.
- <sup>422</sup> Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 37.
- <sup>423</sup> См.: Раков В.П. В.Ф. Переверзев о стиле //Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1979. С. 108-109.
- <sup>424</sup> См.: Вестник воспитания. 1902. № 9. С. 3.
- <sup>425</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. М., 1925. С. 33.
- <sup>426</sup> Там же. С. 108.
- <sup>427</sup> См.: Кареев Н. Основные вопросы философии истории. СПб., 1887.
- <sup>428</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 109.
- <sup>429</sup> Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 81.
- <sup>430</sup> См.: Фриче В.М. Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908.
- <sup>431</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. М., 1925. С. 125.
- <sup>432</sup> Там же. С. 63.
- <sup>433</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 37.
- <sup>434</sup> Там же.
- <sup>435</sup> Сакулин П.Н. Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей: В 2 ч. М., 1928-1929.
- <sup>436</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 181.
- <sup>437</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 91-92.
- <sup>438</sup> Там же. С. 181.
- <sup>439</sup> Там же. С. 108.
- <sup>440</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 171.
- <sup>441</sup> Там же. С. 182.
- <sup>442</sup> См.: Кареев Н. Сущность исторического процесса и роль личности в истории. СПб., 1914; Он же. Историка: (Теория исторического знания). Пг. 1916.
- <sup>443</sup> Сакулин П.Н. Методологические задачи историка литературы //Печать и революция. 1925. Кн. 1. С. 104.
- <sup>444</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 153.
- <sup>445</sup> Там же. С. 27.
- <sup>446</sup> Сакулин П.Н. Из первоисточника //Печать и революция. 1924. № 5. С. 12.
- <sup>447</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 31.
- <sup>448</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 19.
- <sup>449</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. М., 1928. С. 20.
- <sup>450</sup> Сакулин П.Н. Пушкин и Радищев. М., 1920. С. 72.
- <sup>451</sup> Сакулин П.Н. Взгляд В.А. Жуковского на поэзию. М., 1902. С. 6.

- <sup>452</sup> Сакулин П.Н. А.Н. Пыпин. М., 1905. С. 32.
- <sup>453</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 20.
- <sup>454</sup> Там же.
- <sup>455</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 20.
- <sup>456</sup> Там же.
- <sup>457</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 31.
- <sup>458</sup> См., напр.: *Поспелов Г.Н.* Литературоведение и литературная критика // Вопросы литературы. 1979. № 7.
- <sup>459</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 34.
- <sup>460</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 1997. С. 34.
- <sup>461</sup> Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 34.
- <sup>462</sup> См.: *Раков В.П.* Вопросы стиля в историко-литературных работах Ю.Н. Тынянова // Вопросы русской литературы. М., 1970.
- <sup>463</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 83.
- <sup>464</sup> Там же. С. 85.
- <sup>465</sup> Там же.
- <sup>466</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 33.
- <sup>467</sup> Михайлов А.В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 285.
- <sup>468</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 88.
- <sup>469</sup> Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 18.
- <sup>470</sup> Николаев П.А. Павел Никитич Сакулин // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 115.
- <sup>471</sup> Минералов Ю.И. Концепция литературоведческого синтеза // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 22.
- <sup>472</sup> Там же.
- <sup>473</sup> Частично об этом см.: *Манн Ю.* Русская философская эстетика (1820-1830-е годы). М., 1969. С. 15-20.
- <sup>474</sup> Шевырев С. История поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 11.
- <sup>475</sup> Там же.
- <sup>476</sup> Там же.
- <sup>477</sup> Шевырев С. История поэзии. Т. 1. СПб., 1887. С. 67.
- <sup>478</sup> Волконский С. Художественное наслаждение и художественное творчество. СПб., 1892. С. 12.
- <sup>479</sup> Павлуцкий Г. О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. Киев, 1897. С. 18.
- <sup>480</sup> Там же. С. 2.
- <sup>481</sup> Котляревский Н. Деятельный век. Пб., 1921. С. 132.
- <sup>482</sup> Евлахов А.М. Реализм или ирреализм?: В 2 т. Варшава, 1914. Т. 2. С. 1.
- <sup>483</sup> См.: *Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества. Т. 1. Варшава, 1910; Т. 2. Варшава, 1912; Т. 3. Ростов н/Д, 1917; *Он же.* Реализм или ирреализм? Т. 1, 2.
- <sup>484</sup> Гершензон М. Видение поэта. М., 1919. С. 4-5.
- <sup>485</sup> Гершензон М. Указ. соч. С. 4.
- <sup>486</sup> См.: *Шахов А.* Гете и его время. СПб., 1891. С. 223-224.
- <sup>487</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. М., 1928. С. 11.
- <sup>488</sup> Там же.
- <sup>489</sup> Белецкий А.И. К построению теории литературных стилей // Памяти П.Н. Сакулина. М., 1931. С. 9.
- <sup>490</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 34.

- <sup>491</sup> Там же. С. 37.
- <sup>492</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 37.
- <sup>493</sup> Там же. С. 18.
- <sup>494</sup> Там же. С. 20.
- <sup>495</sup> Там же. С. 19.
- <sup>496</sup> Отметим также, что при типологическом изучении стиля такое его понимание приобретает известную теоретическую перспективу. Современный исследователь, говоря о подходах Сакулина к проблеме, указывает, что, «исходя из этих же методологических предпосылок, можно идти по пути дальнейшего, предельного расширения понятия стиля, распространяя его на культуру и цивилизацию в целом...» (*Гиршман М.М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 8).*
- <sup>497</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 20.
- <sup>498</sup> Сакулин П.Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 90.
- <sup>499</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 349.
- <sup>500</sup> Современные исследователи указывают на сильное проникновение собственно философии и ее стилистических форм в жанровую структуру литературных произведений романтиков. Так, например, Н.Я. Берковский в книге о немецком романтизме пишет: «Новалис <...> по господствующему своему призванию поэта, отдавал должное и философской мысли, позволяя себе здесь всяческую прихоть, в каком-то полуобразном виде философская мысль присутствует и в его по прочим признакам художественных произведениях, законы и границы жанров очень мало смущали его. Оба Шлегеля притязали на художественное творчество, бывшее только не слишком обязательной добавкой к их трудам, критическим и теоретическим» (*Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 18-19).* В свете такой литературной реальности можно сказать, что опрометчивые высказывания Сакулина о романтизме причудливо отражают как методологическую непоследовательность ученого, так и его исследовательскую зоркость.
- <sup>501</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 227.
- <sup>502</sup> См.: *Минералов Ю.И. Концепция литературоведческого синтеза. С. 17-20.*
- <sup>503</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 22.
- <sup>504</sup> Там же. С. 22-23.
- <sup>505</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 404.
- <sup>506</sup> *Поспелов Г.Н. Специфика художественного содержания: (По поводу важной мысли Гегеля) // Вест. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1981. № 3. С. 21.*
- <sup>507</sup> *Обломиевский Д. Французский классицизм: Очерки. М., 1968. С. 35.*
- <sup>508</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. С. 306.
- <sup>509</sup> Там же.
- <sup>510</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 404.
- <sup>511</sup> См., напр.: *Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1982. С. 35-38.*
- <sup>512</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. С. 306.
- <sup>513</sup> См.: *Стороженко Н.И. Лекции по истории западной литературы. М., 1915. С. 6-24.*
- <sup>514</sup> См.: *Коган П.С. Очерки западноевропейской литературы. Т. 1. СПб., 1903. С. 186-216.*

- <sup>515</sup> Фриче В. Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908.
- <sup>516</sup> См.: Обломиевский Д. Французский классицизм. С. 18-23.
- <sup>517</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 24.
- <sup>518</sup> Кажется, впервые это наблюдение было высказано в кн.: Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 103.
- <sup>519</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 25.
- <sup>520</sup> Там же. С. 26.
- <sup>521</sup> Там же. С. 27.
- <sup>522</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 198.
- <sup>523</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы... С. 278.
- <sup>524</sup> Там же. С. 284.
- <sup>525</sup> Гей Н.К. Искусство слова. М., 1967. С. 16.
- <sup>526</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 402.
- <sup>527</sup> Там же. С. 349.
- <sup>528</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 410.
- <sup>529</sup> Там же.
- <sup>530</sup> Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 43.
- <sup>531</sup> Там же.
- <sup>532</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы... С. 278.
- <sup>533</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 351.
- <sup>534</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 410.
- <sup>535</sup> См.: Раков В.П. Вопросы творческой индивидуальности и стиля писателя в работах П.Н. Сакулина // Вопросы русской литературы. М., 1970.
- <sup>536</sup> См.: Сипоевский В.В. Пушкин и романтизм // Пушкин и его современники. М., 1916.
- <sup>537</sup> Сакулин П.Н. История русской литературы. Ч. 1. С. 5.
- <sup>538</sup> Гринцер П.А. Стиль как критерий ценности // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 161.
- <sup>539</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы. С. 74.
- <sup>540</sup> См.: Курцлов А.С. Введение // Русский и западно-европейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 26-28.
- <sup>541</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы... С. 303.
- <sup>542</sup> Гей Н.К. Эстетическая ценность и художественный метод // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1968. Т. 28, вып. 1. С. 38.
- <sup>543</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 399.
- <sup>544</sup> Там же. С. 572.
- <sup>545</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 570.
- <sup>546</sup> Там же. С. 586.
- <sup>547</sup> Полянский В. Социологический метод проф. Сакулина // Воинствующий материалист. 1925. № 5. С. 157.
- <sup>548</sup> Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев. 1994. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- <sup>549</sup> См.: Михайлов А.В. Терминологические исследования А.Ф. Лосева и историзация нашего знания // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М., 1991.
- <sup>550</sup> Сакулин П.Н. История новой русской литературы... С. 22.
- <sup>551</sup> Николаев П. Павел Никитич Сакулин // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 121.
- <sup>552</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 127.
- <sup>553</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 130.

- <sup>554</sup> Сакулин П.Н. На грани двух культур: И.С. Тургенев. М., 1918. С. 14.
- <sup>555</sup> Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. С. 72.
- <sup>556</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 128.
- <sup>557</sup> Цейтлин А.Г. Труд писателя. М., 1968. С. 162.
- <sup>558</sup> Сакулин П.Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 44-45.
- <sup>559</sup> Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. С. 219.
- <sup>560</sup> См.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Т. 1, ч. 1, 2. М., 1913. Отметим высокую научную значимость этого сочинения исследователя. Историк русской литературы и эстетики в свое время писал: «Самой ценной работой об Одоевском остается по-прежнему известная монография П. Сакулина, вобравшая в себя огромный материал, в том числе рукописный, и ставшая энциклопедией русской общественной и литературной жизни двух десятилетий» (Манн Ю. Русская философская эстетика. С. 105). Эта оценка справедлива и сегодня.
- <sup>561</sup> Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. С. 223.
- <sup>562</sup> Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма... Ч. 2. С. 342.
- <sup>563</sup> Там же. С. 368.
- <sup>564</sup> Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972. С. 247.
- <sup>565</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 163. См. также: Николаев П. Павел Никитич Сакулин. С. 121.
- <sup>566</sup> См.: Гинзбург Л. О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982. С. 368.
- <sup>567</sup> Курциус Л. Египетский храм //История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 12.
- <sup>568</sup> Шкловский В.Б. Александр Веселовский – историк и теоретик //Октябрь. 1947. № 12. С. 178.
- <sup>569</sup> Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 4.
- <sup>570</sup> Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 232.
- <sup>571</sup> См., напр.: Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967; Клибанов А.И. Народная социальная утопия в России. М., 1977; Янковский Ю. Патриархально-дворянская утопия: Страницы русской общественно-литературной мысли 1840-1850-х годов. М., 1981 и мн. др.
- <sup>572</sup> Калмыков С. В поисках «зеленой палочки»; //Вечное солнце: Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX и начало XX века). М., 1979. С. 9.
- <sup>573</sup> Горский И.К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 142.
- <sup>574</sup> См.: Сакулин П. Русская литература и социализм. Ч. 1. М., 1922; 2-е изд. М., 1924.
- <sup>575</sup> Николаев П.А. Существует ли социологический метод в литературоведении и критике? //Литер. учеба. 1981. № 1. С. 98.
- <sup>576</sup> Там же.
- <sup>577</sup> Храпченко М. Историческая поэтика: основные направления исследований //Историческая поэтика: Итоги и перспективы. М., 1986. С. 14.
- <sup>578</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 50.
- <sup>579</sup> Шпенглер О. Закат Европы: Очерки мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993. С. 195.
- <sup>580</sup> См.: Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества// Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980.

- <sup>581</sup> Ср.: *Амелин Г.Г., Пильщиков И.А.* Семиотика и русская культура// Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления. М., 1988. С. 47.
- <sup>582</sup> *Бердяев Н.* Духовное состояние современного мира// *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В двух томах. М., 1994. Т. 1. С. 490–491.
- <sup>583</sup> *Ямпольский М.* Демон и лабиринт: (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С.9.
- <sup>584</sup> *Смирнов И.П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.177.
- <sup>585</sup> См., напр.: *Лекомцева М.И.* Образ тела или gradatio в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Орхидского // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 46-57.
- <sup>586</sup> *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 64-65.
- <sup>587</sup> См. работы, обобщающие многолетние размышления автора о специфике античной культуры: *Лосев А.Ф.* Античная философия и общественно-исторические формации. Два очерка; *он же.* Типы античного мышления // Античность как тип культуры. М., 1988.
- <sup>588</sup> *Адо П.* Предисловие автора к русскому изданию // *Адо П.* Плотин или Простота взгляда. Пер. с франц. М., 1991. С. 7.
- <sup>589</sup> *Берковский Н.Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 167.
- <sup>590</sup> *Берковский Н.Я.* Указ. соч. С. 166.
- <sup>591</sup> *Аверинцев С.С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст – 1990: Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 64.
- <sup>592</sup> См.: *Раков В.П.* Русское эллиновство: (Проблема языковой специфики) // Творчество писателя и литературный процесс: Язык литературы. Поэтика. Иваново. 1995. С. 5 и далее.
- <sup>593</sup> См., напр.: *Мандельштам* и античность. Сборник статей. М., 1995.
- <sup>594</sup> *Бердяев Н.* О культуре // *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: В двух томах. М., 1994. Т.1. С. 528-529. Эта статья – отрывок из книги «Философия неравенства: Письма к недругам по социальной философии», опубликованной в 1923 г. в Берлине. Исследование было написано в 1918 г.
- <sup>595</sup> *Бердяев Н.* Философия творчества... Т. 1. С. 396.
- <sup>596</sup> *Бердяев Н.* Философия творчества... Т. 1. С. 448.
- <sup>597</sup> Там же. С. 416.
- <sup>598</sup> Там же. С. 417.
- <sup>599</sup> *Зелинский Ф.* Древний мир и мы // *Зелинский Ф.* Из жизни идей: В четырех томах. М., 1995. Т. 2. С. 119.
- <sup>600</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 335.
- <sup>601</sup> Там же. С. 336. Выделено мной. -В.Р. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- <sup>602</sup> *Гайденок П.П.* Философия культуры Романо Гвардини // Вопросы философии, 1990, № 4. С. 122.
- <sup>603</sup> *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии, 1990, № 4. С. 144. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>604</sup> Отсылаем читателя к вышеназванным сочинениям *К.Н. Леонтьева* и *В.В. Зеньковского*, где каждый очерк мировоззрения Григорьева включает в себя и характеристику религиозности мыслителя.

<sup>605</sup> *Лосев А.Ф.* Из книги «Теория стиля: модернизм и современные ему течения» // Контекст – 1990: Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 25-54.

<sup>606</sup> Примеров тут более чем достаточно. История литературы XX века знает (как одну из иллюстраций) противостояние А. Блока и Н. Гумилева (см., напр.: *Фридендер Г. Н.С.* Гумилев – критик и теоретик поэзии // *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 29, 37). Стремление главы акмеистов утвердить новый тип реакции на слово, желание видеть в нем не только живой организм, но и его морфологию, «анатомию», вызывали у А. Блока внутренний отпор. Характерно, что обычно сдержанный тон литературно-критических выступлений А. Блока сменяется в его эссе «Без божества, без вдохновения» (Цех акмеистов)» эмфатической стилистикой и резкостью публицистической интонации, что отражается и в названии указанной статьи.

<sup>607</sup> *Борхес Х.Л.* Проза ранних лет. М., 1984. С. 222.

<sup>608</sup> *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 334.

<sup>609</sup> *Каракулов В.В.* Первые греческие философы о роли языка в познании // Учен. зап. / Душанб. гос. пед. ин-т, 1963. Т. 40. Сер. Филол. Вып. 16. С. 73.

<sup>610</sup> *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 23.

<sup>611</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 205.

<sup>612</sup> *Аверинцев С.С.* Поэзия Державина // *Державин Г.* Оды. Л., 1985. С. 6.

<sup>613</sup> *Смирнов И.П.* Зоболоцкий и Державин // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII-начала XIX века: XVIII век: Сб. 8. Л., 1969. С. 145.

<sup>614</sup> *Державин Г.* Оды. С. 317.

<sup>615</sup> См.: *Раков В.П.* Батюшков и Гоголь: (Мифологема сада в русской литературе) // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Л., 1988.

<sup>616</sup> *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 2-5, 216-278.

<sup>617</sup> *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 42.

<sup>618</sup> *Михайлов А.В.* Йохан Хейзинга в историографии культуры // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 825.

<sup>619</sup> Там же.

<sup>620</sup> См. об этом: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1989. С. 6-7, 13 (примеч. 10).

<sup>621</sup> *Хейзинга Й.* Homo ludens: В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 150.

<sup>622</sup> Мы вовсе не хотим сказать, что миф не смеется и пребывает в состоянии скучной суровости. Напротив, мифологии смеха посвящена довольно обширная научная литература. Однако стоит подчеркнуть, что смеховое (игровое) слово для мифологичного человека остается преждевременным и потому недосягаемым. С точки зрения словесной, такой человек смеется, но безмолвствует. Его смех воплощается не в слове, а в неких знаках, мимике и жесте (например, могучий смех Геракла, гомерический хохот Олимпийских богов и т.п.), а также в чисто предметных и телесных формах. Шар (круг) солнца в мифах ассоциируется со смеховым и благим содержанием, знаменующим рождение, воскресение, возвращение к жизни всего природного; а

«если миф говорит, что ребенок родился с волосами или же что у героя были длинные волосы, это означает, что им обещаны сила и власть. И само собой, им обещан смех – знак и орудие силы и власти». (*Карасев Л.В.* Мифология смеха // *Вопр. философии.* 1991, № 7. С. 72). Очевидно, что такой смех обозначает, скорее, определенное состояние мира и человека, нежели интеллектуальную рефлексию, так что никакой игры ума и слова искать здесь не следует.

<sup>623</sup> *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 228.

<sup>624</sup> *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании // *Шиллер Ф.* Т. 4. СПб, 1902. С. 317. (Библиотека великих писателей).

<sup>625</sup> *Ахматова А.* Я – голос ваш... М., 1989. С. 166.

<sup>626</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 163.

<sup>627</sup> *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 308-324.

<sup>628</sup> *Кузмин М.* Стихи и проза. М., 1989. С. 148.

<sup>629</sup> *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. С. 16.

<sup>630</sup> *Вомперский В.П.* Риторика в России XVII-XVIII вв. М., 1988. С. 3.

<sup>631</sup> *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927; он же. Эстетические фрагменты // *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989.

<sup>632</sup> *Эйхенбаум Б. Некрасов* // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 43.

<sup>633</sup> *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 82.

<sup>634</sup> *Шкловский В.* За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 385.

<sup>635</sup> *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С.28.

<sup>636</sup> *Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М., 1996. С. 236.

<sup>637</sup> *Минералов Ю.И.* Концепция литературоведческого синтеза // *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. М., 1990. С. 20.

<sup>638</sup> *Минералов Ю.И.* Комментарий // *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. С. 232.

<sup>639</sup> *Сакулин П.Н.* Филология и культурология. С. 177.

<sup>640</sup> Подробнее об этом см: *Раков В.П.* Миф, меон и Логос: (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А.Ф. Лосева из лагеря) // «Серебряный век». Потаенная литература. Иваново. 1997.

<sup>641</sup> *Сакулин П.Н.* Указ. соч. С. 168.

<sup>642</sup> *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 349.

<sup>643</sup> *Поварицов С.* Тише едешь – лучше будешь // Вопросы литературы. Май-июнь 1998. С. 89-98.

<sup>644</sup> *Кузнецов Э.* Пиросмани. Л., 1984. С. 157.

<sup>645</sup> *Пешков И.* Риторика мифа в жанре поэтики // *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 435.

<sup>646</sup> *Переверзев В.Ф.* Основы эйдологической поэтики // *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 438.

<sup>647</sup> Советская поэзия. Т.1. М., 1977. С.492. (Библиотека всемирной литературы).



<sup>648</sup> Гессе Г. Паломничество в страну Востока. Игра в бисер: Рассказы / Пер. с нем. М., 1984. С. 246.

<sup>649</sup> Кисунько В. О некоторых чертах становления историзма в русской культуре второй половины XIX в. // Взаимосвязь искусств в развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы. Структурные особенности. М., 1982. С. 6.

<sup>650</sup> Там же. С. 17.

<sup>651</sup> Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики... С. 230.

Научное издание

РАКОВ ВАЛЕРИЙ ПЕТРОВИЧ

НОВАЯ "ОРГАНИЧЕСКАЯ" ПОЭТИКА

(Литературные теории В. Ф. Переверзева,  
В. М. Фриче и П. Н. Сакулина)

Печатается в авторской редакции

Лицензия ЛР № 020295 от 22.11.96.  
Подписано в печать 20.11.2001.  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага писчая. Печать плоская.  
Усл. печ. л. 20,46. уч.-изд. л. 20,0.  
Тираж 100 экз. Заказ 495.

Издательство "Ивановский государственный университет"  
153025, Иваново, ул. Ермака, 39.

Отпечатано в ОМТ МИБИФ  
153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, 34, 38-37-36

Для заметок

Для заметок