

смысле совокупности всех индивидуализующих мимику и жестикуляцию черт, наконец, совершенное замыкание в себе этого голоса и этого лица на протяжении всей разыгрываемой роли. Ведь в этот замкнутый индивидуальный мир уже не смогут проникнуть и переплеснуться авторские интонации. В результате замкнутости чужого голоса и чужого лица невозможна никакая постепенность в переходе от авторского контекста к чужой речи и от него к авторскому контексту. Чужая речь начнет звучать как в драме, где нет объемлющего контекста и где репликам героя противостоят грамматически разобщенные с ним реплики другого героя. Таким образом, путем абсолютного разыгрывания между чужою речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор ставится рядом с героем, и их отношения диалогизуются. Из всего этого с необходимостью вытекает, что абсолютное разыгрывание чужой речи при чтении вслух художественной прозы допустимо лишь в редчайших случаях. Иначе — неизбежен конфликт с основными художественными заданиями контекста. Само собою разумеется, что в этих редчайших случаях речь может идти лишь о линейных и умеренно-живописных модификациях прямой конструкции. Но если прямая речь перерезана реплицирующими ремарками автора или если на нее ложатся слишком густые тени от оценивающего автора авторского контекста, то абсолютное разыгрывание невозможно.

Но возможно частичное разыгрывание (без перевоплощения), позволяющее делать постепенные интонационные переходы между авторским контекстом и чужой речью, а в иных случаях, при наличии двуликих модификаций, прямо совмещать в одном голосе все интонации. Правда, это возможно лишь в случаях, аналогичных с приведенными нами. Риторические вопросы и восклицания часто несут функции переключения из одного тона в другой.

**СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ МЕСТО
НАШЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ В
НАУКЕ ОБ ИДЕОЛОГИЯХ**

Остается подвести итоги нашего анализа несобственной прямой речи, а вместе с тем и итоги всей третьей части нашей работы. Мы будем кратки: все существенное

содержится в самом тексте, а повторений мы постараемся избежать.

Мы проследили важнейшие формы передачи чужой речи. Мы не давали абстрактно-грамматических описаний, мы старались найти в этих формах документ того, как сам язык в ту или иную эпоху своего развития ощущает чужое слово и говорящую личность. При этом мы все время имели в виду, что судьбы высказывания и говорящей личности в языке отражают социальные судьбы речевого взаимодействия, словесно-идеологического общения в их существеннейших тенденциях.

Слово как идеологическое явление *par excellence* дано в непрерывном становлении и изменении, оно чутко отражает все социальные сдвиги и перемены. В судьбах слова — судьбы говорящего общества. Но проследить диалектическое становление слова можно на нескольких путях. Можно изучать становление смысла, то есть историю идеологии в точ-

ном смысле слова, *историю познания* как историю становления истины, ибо истина вечна лишь как вечное становление истины, *историю литературы* — как становление художественной правды. Это один путь. В тесной связи, в непрерывном сотрудничестве с ним идет другой путь — изучение *становления самого языка как идеологической материи*, как *среды идеологического преломления бытия*, ибо отражение преломления бытия в человеческом сознании совершается только в слове и через слово. Изучать становление языка, совершенно отвлекаясь от преломляемого в нем социального бытия и от преломляющих сил социально-экономических условий, конечно, нельзя. Нельзя изучать становление слова, отвлекаясь от становления истины и художественной правды в слове и от человеческого общества, для кого эта правда и истина существуют. Эти два пути в непрерывном взаимодействии друг с другом изучают, таким образом, *отражение и преломление становления природы и истории в становлении слова*.

Но есть и еще один путь: *отражение социального становления слова в самом слове*, и два раздела этого пути: *история философии слова* и *история слова в слове*. И в этом последнем направлении и лежит наша работа. Мы отлично понимаем ее недостаточность и надеемся лишь на то, что самая постановка проблемы слова в слове имеет существенное значение. История истины, история художественной правды и история языка могут много выиграть от изучения преломлений их основного феномена — *конкретного высказывания* — в конструкциях самого языка.

Теперь еще несколько заключительных слов о несобственной прямой речи и о выражаемой ею социальной тенденции.

Появление и развитие несобственной прямой речи должно изучать в тесной связи с развитием других живописных же модификаций прямой и косвенной речи. Мы убедимся тогда, что она лежит на большой дороге развития современных европейских языков, что она знаменует собой какой-то существенный поворот в социальных судьбах высказывания. Победа крайних форм живописного стиля в передаче чужой речи объясняется, конечно, не психологическим факторами и не индивидуально-стилистическими заданиями художника, но *общей, глубокой субъективизацией идеологического слова-высказывания*. Оно уже не монумент и даже не документ существенной смысловой позиции, оно ощущается лишь как выражение случайного субъективного состояния. В языковом сознании настолько дифференцировались типизирующие и индивидуализующие оболочки высказывания, что они совершенно заслонили, релятивировали смысловое ядро его, осуществленную в нем ответственную социальную позицию. Высказывание как бы перестало быть предметом серьезного смыслового учета. Только в научном контексте еще живет категорическое слово, слово «от себя», — *утверждающее* слово. Во всех других областях словесного творчества преобладает не «изреченное», а «сочиненное» слово. Вся речевая деятельность здесь сводится к разме-

щению «чужих слов» и «как бы чужих слов». Даже в гуманитарных науках проявляется тенденция заменять ответственное высказывание по вопросу изображением современного состояния данного вопроса в науке с подсчетом и индуктивным выводением «преобладающей в настоящее время точки зрения», что и считается иногда наиболее солидным «решением» вопроса. Во всем этом сказывается поражающая зыбкость и неуверенность идеологического слова. Художественная, риторическая, философская и гуманитарная научная речь становится царством «мнений», заведомых мнений, и даже в этих мнениях выступает на первый план не то, *что в них*, собственно, *«мнится»*, а *«как»* оно — индивидуально или типически — мнится. Этот процесс в судьбах слова новейшей буржуазной Европы и у нас (почти до самого последнего времени) можно определить как *овеществление слова*, как *понижение тематизма слова*. Идеологами этого процесса и у нас, и в Западной Европе являются формалистические направления поэтики, лингвистики и философии языка. Едва ли нужно говорить здесь, какими классовыми предпосылками объясняется этот процесс и едва ли нужно повторять справедливые слова Логск'а о том, на каких путях только и возможно обновление идеологического слова, тематического, проникнутого уверенной и категорической социальной оценкой, серьезного и ответственного в своей серьезности слова.

О ГРАНИЦАХ ПОЭТИКИ И ЛИНГВИСТИКИ¹

(Посвящается Николаю Васильевичу Яковлеву.)

Tandem desine matrem

Tempesta sequi viro.

Horatius, I. 23.

Проблема границ поэтики и лингвистики — одна из существеннейших проблем марксистского литературоведения. До тех пор, пока существует то не критическое и научно не оправданное смешение лингвистических и художественных категорий, которое способствует проникновению в поэтику и психологизма, и позитивизма, до тех пор невозможно сколько-нибудь ясное и отчетливое научное (resp. марксистское) построение теории литературы.

Печальный результат такого смешения разных категорий мы видим, прежде всего, в самой лингвистике.

Жагда синтеза грамматики и стилистики, боязнь прогрессирующей дифференциации частных наук, ведущих к ослаблению «некогда столь тесных отношений между наукой о языке и наукой о литературе»², заставила Фосслера и его учеников «перекинуть мост между литературоведением и языковедением»³.

Однако этот «мост» разрушил методологические границы указанных двух наук. В борьбе с позитивистической метафизикой, которая претендовала не только на распознавание и изучение фактов, но бралась решить задачу их «духовного» содержания, победила метафизика идеализма. Уже у Бенедетто Кроче язык лишается своей самостоятельной позиции, которой некогда обладал у В.Гумбольдта, и сводится к общей эстетической функции выражения⁴. Язык включается в целое философской системы, центральным членом которой является эстетика. Опасность такого включения состоит в том, что язык должен теперь идентифицироваться с одним из членов этой системы, и он действительно отождествляется с эстетикой как общей наукой о выражении. «Искомая лингвистическая наука, — общая лингвистика, в том, что в ней сводимо на философию, и есть не что иное, как эстетика. Кто занят

¹ По техническим условиям статья печатается в сокращенном виде. *Ред.*

² Hans Sperber, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink* («Motiv- und Wortstudien zur Literatur- und Sprachpsychologie». 1918, стр. 7). О том же см. *Л.Шницер*. Словесное искусство и наука о языке. Сб. «Проблемы литературной формы». «Academia», 1928 г., стр. 192.

Leo Spitzer. Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns (*ibid.*, стр. 94).

⁴ *Б.Кроче*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч.1, перев. Яковенко, М. 1920 г. См. особенно гл. XVIII. Заключение. Тождество лингвистики и эстетики (стр. 158 и сл.).

разработкой общей лингвистики, или философской лингвистики, работает над эстетическими проблемами, и наоборот, философия языка и философия искусства есть одно и то же».

В полном соответствии с этой мыслью и Карл Фосслер строит свое известное основополагающее определение: «Если имеет законное основание определение: язык есть духовное выражение, то история языкового развития не может быть не чем иным, как историей духовных форм выражения, следовательно, историей искусства в широком понимании этого слова»¹. Последователь Фосслера, Лео Шпицер, перефразируя известную формулу Локка (*Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*), парадоксально заостряет эту точку зрения: «*nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stylo*»² (нет ничего в синтаксисе, что раньше не было бы стилем).

Такая чудовищная переоценка художественного момента в языке, столь категорический примат стилиста над языковедом, конечно, неприемлемы как для марксистского литературоведения, так и для марксистской лингвистики. Это направление индивидуалистического субъективизма, выполнив свою историческую задачу (борьба с позитивизмом и привлечение внимания к творческой роли единичного высказывания), должно уступить дорогу социологическим, марксистским направлениям в науке о языке.

Но не менее неприемлемо и другое. Если эстетизация лингвистики в школе Фосслера волной психологизма смыла все устойчивые объективно социологические моменты в языке, то обратное явление — грамматизация всех теоретико-поэтических категорий — привела к позитивистической фетишизации эмпирической данности художественно-литературных произведений.

Зачарованные вещно-словесной стороной поэзии, некоторые исследователи создали фикцию «поэтического языка» и применили к нему те способы изучения, которые созданы были для исследования явлений реального языка. Формально-лингвистический метод стал доминирующим методом в школе «формалистов».

К сожалению, мы должны элиминировать в нашей работе все вопросы, связанные с проблемами границ эстетического метода в лингвистике. Но и ряд вопросов, связанный с установлением сферы компетенции лингвистического метода в поэтике, мы должны сузить до критического рассмотрения общеметодологической позиции лишь одного автора — правда, являющегося наиболее характерным представителем формально-лингвистического метода в поэтике.

Конечно, никто не думает возражать против такого очевидного положения, что изучение словесного искусства нуждается в помощи науки о слове, т.е. лингвистики.

Само собою разумеется, что без знания грамматики мы мало что поймем хотя бы в синтаксической конструкции поэтического произведения. Но никакая грамматика не укажет нам, какую функцию в эстетической

¹ K. Vossler. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, 1904, S. 10.

² «Проблемы литературной формы», «Academia», 1928 г., стр. 208.

структуре этого произведения несет та или иная синтаксическая конструкция, например, несобственная прямая речь в высказываниях героев Пушкина или Достоевского (Мазепа, князь Мышкин и др.)¹.

Эту бессловную и уже становящуюся триумфом истину упорно не хотят признать формалисты. По-прежнему лингвистическими методами они хотят уловить синюю птицу эстетического объекта и по-прежнему находят в своих руках ее жалкое подобие — серую, бесцветную «сумму приемов» эмпирического произведения-вещи. Этой таинственной синей птицы не нашел и один из наиболее тонких и осторожных аналитиков — литературовед-лингвист *par excellence* — В.В.Виноградов.

В своей общелингвистической ориентировке В.В.Виноградов примыкает к тому направлению, которое мы в другом месте определили как направление абстрактного объективизма².

На эту связь делает намек уже сам В.В.Виноградов, заимствуя у Альберта Сешэя термин «символ» и безоговорочно принимая его определение этого термина³. Далее, об этом говорит В.М.Жирмунский, правда, вскользь, в статье «Задачи поэтики»⁴. В последнее время мы имеем указание о влиянии на В.В.Виноградова «женевской школы» в книге П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении».

Правда, тот вывод, к которому приходит П.Н.Медведев, утверждая, что влияние французских лингвистов основ формалистической поэтики не определило, нам представляется не вполне убедительным⁵. Конечно, если формальный метод ограничить его первым периодом (с 1914 г. по 1918 г. — по отчетливому хронологическому делению П.Медведева), то само собой разумеется, что к серьезному и вполне ответственному лингвистическому мышлению Соссюра, Байи и др. футуристические декларации В.Шкловского никакого отношения не имеют. Эта своеобразная, полунаучная, полулитературная конквиста, движимая своими узко-программными, отнюдь не объективно исследовательскими, интересами, только привлекла внимание к тем ценным проблемам, которые не только решить, но даже правильно поставить оказалось не в ее силах. Организованное вторжение в столь заманчивые, еще мало изведенные «формальные области» теоретического литературоведения началось позже благодаря трудам В.В.Виноградова, В.М.Жирмунского и других представителей формального мето-

¹ Л: этісі точки зрения нам кажутся вполне справедливыми (хотя и не исчерпывающими вопроса) слова *Г.Винокура*: «Правильное расчленение поэтической структуры и есть, собственно говоря, решение задачи о предмете поэтики: интерпретировать отдельные члены этой структуры поэтика может по-своему — до этого нам пока нет дела, — но научиться отыскать их, увидеть их она может, очевидно, только у лингвиста» (*Г.Винокур*, Культура языка. М, 1925 г., стр. 167; разрядка автора).

² *В.Н.Волошинов*. Марксизм и философия языка, «Прибой», 1929 г., стр. 58 и сл.

³ См. статью *В.В.Виноградова* «О задачах стилистики» в сб. «Русская речь», 1 — 1923 г. (под ред. ЛВ.Щербы), стр. 196-197, а также стр. 205. Ссылки на Соссюра, Сешэя и других представителей «женевской школы» мы найдем в большинстве работ В.В.Виноградова.

⁴ Сб. «Задачи и методы изучения искусств», «Academia», 1914 г., стр. 146.

⁵ *П.Медведев*. Формальный метод в литературоведении, «Прибой». Л., 1928 г., стр. 75

да¹. Беспринципному методологическому авантюризму они попытались противопоставить более объективную установку исследовательской мысли. В этот момент, как совершенно справедливо отмечает и П.Н.Медведев², и произошло проникновение лингвистического метода в поэтику. Наиболее полно и последовательно пропел эту тенденцию В.В.Виноградов.

С точки зрения марксистского литературоведения примат лингвистики над поэтикой при изучении художественного словесного памятника мы считаем глубоко ошибочным. Конечно, для целей лингвистики любое художественное литературное произведение и может и должно служить материалом изучения, но для целей поэтики тот филологизованный подход, который применяет В.В.Виноградов, является прямо-таки губительным. Этот методологический грех усугубляется еще и тем, что лингвистический базис, на который опирается В.В.Виноградов, является насквозь пронизанным инфлюксами индо-европейского, ныне глубоко реакционного, мышления в его наиболее формалистической разновидности (Соссюр и его школа).

Вскрыть эту двойную ошибку В.В.Виноградова и наметить, хотя бы неполно и предварительно, пути к марксистскому решению некоторых проблем стилистики и является нашей задачей.

II

Печатавшиеся с 1920 г. в разных местах исследования В.В.Виноградова, за исключением статьи «О задачах стилистики»³, книги «Поэзия Анны Ахматовой»⁴ и некоторых других работ, объединены в сборник под заглавием «Эволюция русского натурализма (Гоголь и Достоевский)», вышедший в 1929 г. В предисловии к этому сборнику В.В.Виноградов дает весьма характерное определение своей научно-исследовательской позиции: «они (т.е. статьи В.В.) представляют лишь часть того трудного пути, которым шел лингвист, принужденный внутренним развитием своей науки обратиться к истории литературы за новым материалом для исследования вопросов слова»⁶. Этот трудный путь лингвиста через статьи 1920 г. «Натуралистический гротеск» (сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»)⁷ и 1921—1922 гг. — «К морфологии натураль-

¹ Во избежание недоразумений мы должны подчеркнуть резко полемическую позицию В.В.Виноградова по отношению к «формалистам». Однако, субъективный пафос дистанции не дает еще права утверждать и объективную отдаленность и незащищенность.

² П.Медведев. Формальный метод в литературоведении, стр. 93.

³ Сб. Русская речь, I — 1922 г., стр. 195-293. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума».

⁴ «Стилистические наброски. Поэзия Анны Ахматовой». Ленинград, 1925 г.

⁵ К сожалению, уже после сдачи рукописи нашей статьи в набор вышла книга В.В.Виноградова «О художественной прозе» (ГИЗ, 1930 г.). Существенных коррективов, однако, в нашу статью вносить не пришлось. Включив в книгу теоретический материал из своей ранней работы о житии протопопа Аввакума (изд. в 1923 г.), автор тем самым как бы канонизировал свою прежнюю методологическую точку зрения, которая отнюдь не противоречит тому новому, что имеется в этой книге. *Перманентный антисоциологизм* В.В.Виноградова и здесь остается в полной силе.

⁶ «Эволюция русского натурализма», «Academia», 1929 г., стр. 5.

⁷ Там же, стр. 7-86.

ного стиля» (опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»)¹ окончательно определился в своих основных подходах и навыках исследования уже к 1923 г. («О задачах стилистики»).

В дальнейшем последует лишь уточнение и детализация тех методологических тенденций, которые *implicite* дремлют уже в указанных нами работах. Так, напр., в 1920 г. в книге «Поэзия Анны Ахматовой» начнет уточняться проблема «поэтического языка», базирующаяся на дуализме «речи литературно-художественного произведения» и «поэтической речи». Будут чрезвычайно резко акцентированы два направления исследования: 1) «учение о системах связей и соотношении речевых форм» и 2) «учение о структурах». Задачей первого направления явится «разъяснить и обосновать дифференциацию разных типов, разных систем речевой композиции в структуре художественных произведений»; задача второго направления «от едино-целостного смысла художественного произведения как «символа», — к семантике его «символических единиц» — в сложных формах их структурных объединений»².

Никакого, однако, крупного и существенного сдвига в методологической позиции В.В.Виноградова не произойдет. По-прежнему останется доминирующей формально-лингвистическая модификация абстрактного объективизма, одной из ранних и наиболее устойчивых вариаций которой является уже указанная нами работа «О задачах стилистики».

Ввиду особой важности этого методологического *credo* В.В.Виноградова для понимания всего его чрезвычайно интересного и глубоко последовательного, но непримиримо враждебного марксизму пути, нам придется остановиться на нем с предельным вниманием.

Как же представляет себе В.В.Виноградов задачи стилистики?

Для него, прежде всего, является бесспорным положение, что «всякий литературный памятник подлежит ведению лингвиста»³. Этот памятник является представителем языкового типа, который вырос («органически») в определенной диалектической среде и очерчен точными хронологическими границами. Его языковые особенности и интересны лингвистике только потому, что они «характеризуют говор некоторой социальной группы (разрядка В.В.Виноградова) (диалект) в известную эпоху ее жизни, являются осколками застывшего скульптурного слепка с живого диалекта. Оторванные от индивидуальной психики автора, они вовлекаются в цепь однородных лингвистических явлений и вместе с ними устанавливают этапы развития языковых форм». Но работа лингвиста не должна этим исчерпываться, ибо памятник этот — не только «одно из проявлений коллективного языкового творчества, но и отражение индивидуального отбора и творческого преобразования языковых средств своего времени в целях эстетически действенного выражения замкнутого круга представлений и эмоций». Отсюда и задача лингвиста — «в подборе слов и их организации в синтаксические ряды найти связывающую их внутреннюю психологическую объединенностью систему и сквозь нее про-

¹ Там же, стр. 206-290.

² К построению теории поэтического языка. «Поэтика», сб. III, 1927 г.

³ Для дальнейшего см. «О задачах стилистики», стр. 195-206.

зреть пути эстетического оформления языкового материала». Так рождается понятие об индивидуальном поэтическом стиле, как о «системе эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения символов».

Однако, индивидуальный стиль («всегда самостоятельное наречие»), ломающий традиционные формы литературного языка, через подражание ему становится достоянием литературной «школы». Вследствие этого его явления механизуются, превращаются в языковые шаблоны (клише) и проникают в диалекты разговорного языка. Что же такое стиль школы? Это — «некое отвлечение однородных стилистических особенностей в языковом творчестве группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру».

Но имеется еще одно понятие, которым должна заняться особая область стилистики, — понятие стиля эпохи. Исследовать его можно лишь путем изучения эстетических норм повседневной речи в пределах того или иного диалекта. Но так как несомненно, что при всяком монологическом словесном построении производится эстетическая оценка и отбор возможных выражений мысли, и что существуют нормы такого отбора для лиц одного говора в данную эпоху, — то «можно вслед за Vossler'ом говорить об особой ветви стилистики — своего рода "истории лингвистического вкуса". Она и должна оперировать понятием "стиля эпохи". Таким образом получаются два возможных аспекта стилистики: 1. стилистика разговорной и письменной речи — во всем разнообразии их целей, а в зависимости от этого и типов построения; 2. стилистика поэтической речи, т.е. речи, которая организует литературно-художественные произведения».

Сосредоточив внимание на последней, автор оказывается, с точки зрения смены поэтических индивидуальностей и их групповых объединений перед двумя проблемами: 1. индивидуально-поэтический стиль и 2. стиль «литературной школы», которые и определяют следующие задачи исторической стилистики: 1) изучение индивидуально-поэтических стилей в их исторической преемственности на фоне общей истории языка и истории лингвистического вкуса, 2) группировка их по «школам путем отвлечения однородных особенностей и указание центров тяготения для стилей школ; 3) наблюдения над процессом распада стиля школы и превращения его в ряд языковых шаблонов и над переработкой их в новых стилях. Но ведь поэтическая индивидуальность может сосуществовать сразу в нескольких школах, употребляя различные приемы речевых построений («поэтические диалекты»). Поэтому, определяя «стиль школы, нужно ориентироваться не на признак языковой однородности лиц, а на признак лингвистической близости художественных произведений. Эта близость, это «средство языковых средств не должно быть случайным, но, образуя целостную систему, оно может порождаться лишь эстетическою зараженностью данных писателей речевыми построениями избранного ими руководителя». Помимо этого, необходимо «учитывать функциональные разновидности поэтической речи, обусловленные формами «композиционного» членения и особенностями жанров (язык новеллы, драматических диалогов, лирического стиха).

Наконец, общей схемой деления стилистики являются две главы: символика и композиция (или синтактика), по которым разбивается стилистическое описание всякого художественно-литературного памятника.

Вся эта стройная, с точки зрения своего исходного пункта безупречно развитая, система исследования применяется к анализу литературного памятника XVII века — к «Житию протопопа Аввакума». В процессе конкретной работы уясняются и развиваются теоретические положения. Появляется необходимость в выводах. Они сводятся к следующему.

Прежде всяких исторических разысканий необходимо посредством имманентного данному поэтическому сознанию описания и классификации стилистических форм, их функций и элементов стиля «познать индивидуальный стиль писателя — вне всякой установки традиции, целостно и замкнуто, как своеобразную систему языковых средств и их эстетической организованности»¹. Каждое создание поэта — это «выразительный организм законченного смысла» (Б.Кроче), «индивидуально-неповторимая система стилистических соотношений». Но так как все творения поэта являются проявлением одного поэтического сознания, возможно путем сопоставления ряда произведений того же автора вскрыть все потенциальное содержание каждого составного элемента произведения (напр., символа). Этим путем можно установить стиль цикла однородных произведений как системы общих для них стилистических приемов. Но метод имманентного описания учитывает и динамику индивидуального стиля, которая есть не что иное, как «смена одной системы другой или как частичное преобразование единственной системы, функциональное ядро которой остается устойчивым». Этот метод В.В.Виноградов называет «функционально-имманентным». Но задача стилистики такого рода изучением индивидуального стиля не исчерпывается. «Застывшие памятники творческой работы погасшего индивидуального языкового сознания» нуждаются в определении их места среди исторически изменяющихся художественных стилей, «среди скрещивающихся линий традиций» и их воздействия «на последующую языковую жизнь интеллигентного круга». Все это заставляет прибегнуть ко второму методу — «ретроспективно-проеекционному», основой которого является принцип морфологической схематизации².

III

Мы попытались совершенно объективно, по мере возможности пользуясь собственными словами автора, изложить ту основную методологическую концепцию, которая, за незначительными изменениями, осталась руководящей на всем протяжении исследовательского пути В.В.Виноградова.

Первой определяющей чертой этой концепции является безусловный, как бы сам собой подразумевающийся примат лингвиста над литературоведом. Последнему, собственно говоря, даже и нечего здесь делать. Вся область исследования литературного памятника, от определе-

¹ Там же, стр. 286 (разрядка В.В.Виноградова).

² Там же, стр. 292–293.

ния его чисто языковых (диалектологических, грамматических и пр.) особенностей, вплоть до его историко-литературного значения — принадлежит лингвисту. Но что же является для этого лингвиста, принявшего на себя и все функции литературоведа, основной, реальной данностью художественного произведения?

Прежде всего категорически отбрасываются все вопросы, связанные с определением литературного произведения как специфически художественного памятника. Он — только представитель языкового типа и ценен лишь как осколок застывшего скульптурного слепка с живого диалекта. Правда, он как-то «эстетически оформлен», но секрет этого оформления лежит в подборе слов и в их организации в синтаксические ряды. Поэтому анализ художественного произведения достаточно свести к анализу языка — его «символики» и «композиции». Следуя примеру Соссюра в области лингвистики, В.В.Виноградов и в области поэтики встал на почву языка и принял его за норму для всех решительно явлений события художественного общения. То, что в этом событии являлось только необходимым ингредиентом, то, что играло роль среды, *medium'a* общения, — стало абстрактно выделенным самодовлеющим целым. Произведение, являющееся «художественным» лишь в процессе взаимодействия «творца» и «созерцателей», произведение, каждый элемент которого ценностно¹ напряжен и социально установлен — это произведение превращается В.В.Виноградовым в законченное монологическое высказывание, однажды произнесенное в какую-то пустоту и застывшее в виде неподвижной и себестоительной системы стилистических приемов.

Но такое изолированное монологическое высказывание и является той абстракцией, которая уже была создана Соссюром в его понимании языка как системы нормативно-тождественных форм. Ведь действительная реальная данность художественного произведения как художественного заключена только в моменте его конкретизации в живом историческом событии художественного общения. С «системой стилистических приемов» эта реальная эстетическая данность ничего общего не имеет.

Нам могут возразить, что ведь и отбор слов и их организация в синтаксические ряды являются «отражением индивидуально-поэтического сознания»², и задача исследователя — найти в них «связывающую их внутреннюю, психологическую объединенность систему». Ну что же, тем хуже для последователя абстрактного объективизма, если он пытается контрабандой привнести еще и психологическую точку зрения!

¹ Во избежание недоразумений считаем необходимым подчеркнуть, что наше понятие «ценности» ничего общего не имеет с тем идеалистическим понятием, которое существовало в конце XIX — начале XX века и в психологии (напр., Мюнстерберг) и в философии (напр., Риккерт). Мы оперируем понятием *идеологической* ценности, которая отнюдь не претендует на какую-либо «обшезначимость», но является *социально* значимой и даже, точнее, *классово* значимой.

² О задачах стилистики, стр. 196.

Возникает странный дуализм: с одной стороны — литературное произведение понимается как «выражение замкнутого круга представлений и эмоций» (стр. 196), т.е. документ психической жизни, отнесенный к единству сознания, с другой стороны, оно — «система стилистических отношений» (стр. 288), т.е. документ языковой жизни, отнесенный к единству «однородных лингвистических явлений» (стр. 195) и, в последнем счете, к единству языка как системы.

Такой своеобразный методологический симбиоз Кроче с Соссюром существует лишь в теоретических высказываниях В.В.Виноградова. При конкретном анализе любого художественного произведения апелляции к психологизму забываются, и оно предстает не как «выразительный организм законченного смысла» (стр. 287), а как система абстрактно выделенных семантических рядов и стилистически мотивированных синтаксических схем.

Так несколько двойственно поняв природу литературного памятника, В.В.Виноградов через перекинутый им психологистический мостик переходит от произведения как памятника диалекта коллектива к произведению как памятнику индивидуального стиля. Но для представителя абстрактного объективизма — «индивидуальный стиль» в поэтике, так же, как индивидуальное высказывание (*parole*) в лингвистике, — окажется слишком зыбким и неустойчивым явлением, если не выключить из него все то, что «побочно и более или менее случайно» («*ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel*»)¹; поэтому приходится отбросить все это «побочное и *случайное*» (куда, по-видимому, относятся и ценностная активность формы, и идеологический состав содержания, и характер социально-иерархического взаимоотношения «автора» «героя» и «слушателя»; и т.п.) и заняться, следуя Соссюру, «синхронической классификацией и систематизацией языкового материала, т.е. всесторонним описанием стилистических форм и их функций», а также «классификацией элементов стиля».

Позволим себе думать, что вскрыть, понять и научно объяснить индивидуальный стиль поэта одним «описанием» и «классификацией» стилистических форм мы вряд ли сумеем. Ведь нам предлагается познать его вне всякой установки традиции, целостно $\$$ замкнуто, «oft «Своеобразную систему языковых сред[^] в их эстетической организованности».

Но ведь индивидуальный стиль писателя рождается и развивается не в системе языка как лингвистического явления, но в напряженном потоке ценностного взаимоопределения и взаиморазграничения со всеми иными элементами идеологической жизни. Он весь, до конца, пронизан социологической закономерностью, и вне этой закономерности он — дурная абстракция, ирреальная фикция, поверить в которую не может заставить никакой «функционально-имманентный» метод.

С этим же «функционально-имманентным» методом В.В.Виноградов пытается подойти и к тому, что он называет «динамикой индивидуального стиля». Мы оказались бы наивными людьми, если вообразили бы, что эта динамика есть отражение диалектического становления идеологи-

¹ F. de Saussure. Cours de Linguistique Générale, 1922, p. 30.

ческого кругозора автора и его социальной группы, что эта динамика есть изменение его ценностных акцентов, связанное с обогащением, обеднением или переориентировкой его классового сознания; нет, — динамика индивидуального стиля — это попросту смена одних стилистических приемов другою, — или же только ее «частичное преобразование». В полном соответствии с «духом женеvской школы» В.В.Виноградов представляет себе эту систему как замкнутое, устойчивое и законченное образование, которое может лишь хронологически замещаться и сменяться одно другим. Но такое механическое замещение во времени не создает еще истории, динамика же индивидуального стиля есть прежде всего историческое изменение формообразующих социальных оценок.

В решении проблем, связанных с историей литературы, В.В.Виноградов сохраняет ту же глубоко антиисторичную и антисоциологичную точку зрения. Несмотря на все авторские оговорки¹, история литературы в понимании В.В.Виноградова предстает нам как некая ценностно безвоздушная пустота, в которой движутся «окаменелые памятники прошлой жизни литературного языка»², какие-то абстрактные «замкнутые системы сочетания символов» (resp. стили отдельных произведений), которые механически сливаются в «совокупности систем соотношения словесного материала» (resp. стили писателей) и, наконец, соединяются в громадные констелляции, в «отвлечения однородных стилистических особенностей в языковом творчестве группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру»³ (resp. стили литературных школ). Но ведь существует же какой-то неизбежный закон, какая-то необходимость, которой подчинены эти кажущиеся абсолютно случайными хронологические «смены систем»?

Да, она существует, но это, конечно, не Гатог дантовского неба, — «*ehe muove il Sole e l'altre Stelle*», это и не всемирное тяготение кантолапласовской картины мира — это иная, но столь же неумолимая Ананкэ. Имя ей: пресыщение.

Ведь в самом деле — поэтические стили развиваются, с точки зрения В.В.Виноградова, лишь путем «преображения» и «использования» «диалектических единиц»⁴. Поэтому-то изучать смену стилей следует «на фоне общей истории языка и истории лингвистического вкуса», а вовсе не на «фоне», ну, скажем, общего развития идеологии, изменения общественной психологии, социально-политического строя, экономических отношений и т.д., как мог бы подумать какой-нибудь наивный читатель-плетановец. В контексте виноградовского понимания истории литературы такой «фон», конечно, ненужная роскошь, «побочное и случайное». Да и создавать группировки по школам историческая стилистика должна ведь только «путем отвлечения однородных особенностей», вовсе не боясь упреков в формализме таких отвлечений.

¹ Эволюция русского натурализма, стр. 102.

² Там же, стр. 206.

³ О задачах стилистики, стр. 197.

⁴ О задачах стилистики, стр. 201 (для всего последующего там же).

Если бы мы рискнули все-таки спросить, да чем же объясняется, что те или иные конкретные писатели вдруг обнаруживают в себе «средство языковых средств», другими словами, чем порождается эта «совокупность общих приемов», то мы получим вполне исчерпывающий и категорический ответ самого В.В.Виноградова: «лишь (подчеркнуто мной В.В.) эстетической зараженностью (подчеркнуто автором) данных писателей речевыми построениями избранного ими «руководителя». Вполне понятно, что категория эстетической зараженности не является категорией вечно пребывающей и абсолютно неизменной. Через известный промежуток времени эта «зараженность» выветривается, стиль школы распадается и превращается в языковые шаблоны. Требуется новый суггестирующий объект, которым можно было бы эстетически заразить. Таким объектом оказывается младшая линия литературы, которая «врывается на место старшей и...» (продолжение смотри у В.Шкловского)¹. Так формализм раскрывает психологизму свои гостеприимные двери.

Здесь мы должны оговориться. Конечно, В.В.Виноградов обладает в достаточной мере крупным исследовательским чутьем, чтобы позволить себе в открытой форме такую грубую примитивизацию понимания историко-литературного развития, которая наличествует, например, в высказываниях В.Шкловского и отчасти Б.Эйхенбаума. Но тем не менее двигательной силой этого процесса смены «стилистических систем с единым художественным центром тяготения» все же остается формалистический «закон», в конечном счете сводимый к вполне определенной формуле «автоматизация — осязательность; новая автоматизация — новая осязательность», и т.д. *ad infinitum*². В самом деле, достаточно внимательно прочитать стр. 201—202 из статьи «О задачах стилистики», №2 из статьи «Школа сентиментального натурализма» или главу III из статьи «Из биографии одного неистового произведения»³, чтобы заметить весь аппарат формалистических понятий, искусно замаскированный меткими стилистическими наблюдениями автора⁴.

Остается последняя проблема, связанная с вопросами стиля, это — «стиль эпохи». Но ведь стиль эпохи не исчерпывается стилем господствующей школы; необходимо изучить еще и эстетические нормы повседневной речи. Поэтому-то тут следует неожиданный для представителя абстрактного объективизма вывод — «можно, вслед за Vossler'ом, говорить об особой ветви стилистики, своего рода истории "лингвистического вкуса"». Этот внезапный жест, указующий на антипода школы абст-

¹ Теория прозы, 1924 г., стр. 163.

² Попытку строго обосновать формалистическое понимание историко-литературного процесса см. у Ю. Тынянова, О литературном факте («Леф» 1929 г., №№2-6). Критику такого понимания см. у П. Медведева, назв. соч., стр. 220 и сл.

³ Эволюция русского натурализма, стр. 133-135, 342-348.

⁴ Об историко-литературных взглядах В.В.Виноградова в связи с его книгой «Эволюция русского натурализма» см. рецензии А.Цейтлина («Русский язык в советской школе», 1929 г., кн. 4) и Н. Берковского («Звезда» 1929 г., кн. 4).

⁵ О задачах стилистики, стр. 200.

рактного объективизма, совершенно понятен. У метода, ориентирующегося на изолированное монологическое высказывание, на окаменелые памятники, «осколки скульптурных слепков» и т.д., и т.д., которым противостоит не активно оценивающее понимание социолога, а пассивно воспринимающее сознание филолога, — у такого метода нет и не может быть подхода к живому явлению элементарного жизненного высказывания, рожденному живой исторической ситуацией — моментом социального общения.

Конечно, этим требованиям не отвечает и описательно-психологический метод школы Фосслера, но у некоторых представителей этой школы все же есть хотя бы стремление учесть эту конкретную ситуацию и создаваемый ею тип речевого взаимодействия.

Теперь мы можем поставить вопрос: отвечают ли выработанные В.В.Виноградовым методы действительной природе изучаемых явлений или нет?

Мы уже видели, как антиисторично и антисоциологично понимает В.В.Виноградов такие явления, как стиль литературного произведения, стиль писателя, стиль школы и его историческое развитие. Вполне понятно, что методы, сложившиеся на основе такого понимания явлений, и сами *будут* антиисторичны и антисоциологичны и уж, конечно, никоим образом не будут пригодны для анализа поэтической структуры, являющейся структурой социологической.

То «отвлечение однородных особенностей» стиля, которое является необходимым приемом В.В.Виноградова, чрезвычайно напоминает нам практикуемое в школе Соссюра отвлечение лингвистических элементов, тождественных в каждом индивидуальном высказывании.

Нормативная тождественность языковой формы (напр., «косвенной речи»), отвлеченная от своего конкретного идеологического наполнения, становится прообразом нормативно-тождественного стилистического приема (напр., «сказа», «парного синонимизма» и т.п.), отвлеченного от своего идеологического наполнения и своей ценностной функции в структуре того или иного конкретного произведения (В.В.Виноградов называет такое отвлечение «морфологической схематизацией»)¹.

Эти абстрактно выделенные элементы (стиля в одном случае и языка в другом) группируются в замкнутые системы, но движение этих систем во времени ничего общего с историей не имеет и иметь не может. В изолированном ряду таких систем движение может иметь характер лишь механической смены или целых систем или их элементов (resp. «приемов»). Там, где нет диалектики, там нет истории. И требование «функционально-имманентного» метода изучать произведения «целостно и замкнуто», созерцать его, производя «синтез вневременный и сверхличный»², создает непреодолимый разрыв между системой и историей, между категориями поэтики теоретической и поэтики исторической.

Этот разрыв между единичным произведением как замкнутой системой сочетания символов и историей литературы (как их сменой), кото-

¹ О задачах стилистики, стр. 293.

² «Эволюция русского натурализма», стр. 231.

рый мы видим у В.В.Виноградова, является перенесением из лингвистики в поэтику существующего в школе Соссюра разрыва между языком как системой нормативно-тождественных форм и языком как исторически меняющимся образованием. С этой точки зрения и оба метода В.В.Виноградова — «функционально-имманентный» и «ретроспективно-проекционный» — являются своеобразным преломлением синхронического и диахронического методов Соссюра.

Мы не касаемся здесь вопроса о теории поэтического языка, специально поставленного В.В.Виноградовым в сб. «Поэтика» 1927 г., не касаемся и вопроса о конкретных результатах его стилистического анализа тех или иных произведений и связанных с этим анализом проблем символики и композиции. Все это выходит за пределы настоящей статьи и должно составить предмет отдельной работы. Но мы обязаны поставить вопрос: в чем же глубочайшая ошибка В.В.Виноградова, в чем его *proton pseudos*, благодаря которым этот талантливый лингвист с большим научным кругозором, эстетическим вкусом оказался, по своей общей методологической позиции, в ряду тех теоретиков искусства, о которых еще Платон сказал, что они «считают себя знатоками гармонии на том основании, что могут настроить струну на самый высокой и самый низкий тон»?¹

IV

Нам кажется, что основной методологический порок В.В.Виноградова, благодаря которому его многие, чрезвычайно ценные и интересные стилистические наблюдения выпадают из систематического контекста и остаются голо-изолированными, — заключается в грамматизации эстетических категорий. Это является неизбежным следствием того общего с «женевской школой» взгляда, который противопоставляет язык — высказыванию как «то, что социально, тому, что индивидуально» (*ce qui est social de ce qui est individuel*)². Рассматривая литературный памятник как индивидуальное, неповторимое, замкнуто-целостное высказывание, исследователь лишается всякой возможности социологического подхода. Произведение, выключенное из живой исторической связи, выключенное из единства литературного контекста эпохи, воспринимаемое не как *medium* художественного общения, а как «замкнутая в себе система стилистических соотношений», неизбежно превращается в словесный ступок, в абстрактное лингвистическое образование, «имманентный» анализ которого только и может заключаться в «описании» и «классификации» изолированных языковых форм.

Но такая грамматизация эстетических категорий не является личным методологическим недостатком В.В.Виноградова или даже целого направления абстрактного объективизма. Это — первородный грех всей индоевропейской лингвистики, рассматривающей всякий литературный памятник в одной монологической плоскости. В течение всей своей истории ин до-европейская лингвистика не знала той координаты, которая размы-

¹ Платон. Федр, 268 Д-Е.

² F. de Saussure, op. cit., p. 30.

кает и диалогизирует эту плоскость — координаты социального мышления и социальной борьбы. И эта особенность лингвистического мышления индоевропейцев сыграла роковую роль в отношении поэтики.

Нужно сказать, что вообще историческая судьба этой дисциплины слагалась в чрезвычайно тяжелых условиях. С момента своего рождения и в античной Греции, и в Индии, поэтика постоянно служила чуждым ей целям. Рожденная филологическим интересом, конструируясь в целях каталогизации и систематизации стилистических явлений мертвого, письменного, чужого языка, служа обычно непрекаемой эстетической нормой и для произведений современного ей родного языка, — она никогда или почти никогда не следовала собственным объективно-исследовательским тенденциям. И эта ее зависимость от другой дисциплины осложнялась еще тем, что собственный объект ее исследования — слово в его эстетической функции — служил материалом для иных, чисто философских спекуляций. Магическая власть древнейшего слова, божественного небесного тотема племени, наложила свой неизгладимый отпечаток на всю раннюю философию слова. Та сила экономической необходимости, которая неотвратимо двигала путями образования человеческой речи, не отпечатлелась в сознании не только первых филологов, но в сознании лингвистов XX века. Однако, если еще в Ригведе «повелитель слова» сравнивается со всепитающей силой — Сомой, если там утверждается, что в основе человеческой речи, возникающей и уничтожающейся, лежит небесная речь (Vâc), вечная и неизменная, которая и дает владеющему ею («знающему») ключ ко всем тайнам мира; если Гераклит через «Логос языка» хотел прозреть «Логос мира»; если Платон в своем седьмом письме впервые в истории мышления пытается методически определить познавательную ценность языка, и если, наконец, даже у Лейбница язык еще понимается исключительно как средство познания, ступени которого определяют ступени бытия, то это все нам вполне понятно. Но когда в XX веке наступает какой-то своеобразный ренессанс магически-метафизического истолкования художественного слова, когда искусство становится чуть ли не средством мистического «познания» в различных символистических учениях и «философиях имени», остается только развести руками, если своевременно не вспомнить о неизбежном идеологическом преломлении общественной психологии угасающего класса.

К счастью, этот результат забвения социально-экономической основы речи не сказался в методологической концепции В.В.Виноградова. Сказалось другое: именно та сторона лейбнизианского лингвистического воззрения, которая связана с известным местом декартовского письма к Mersenne. Декарт, касаясь вопроса о «всемирном языке» (*lingua universalis*), говорит: как из сравнительно немногих числовых знаков строится целая система арифметики, так же точно посредством ограниченного числа языковых знаков, если только они связываются определенными общезначимыми правилами, может быть исчерпывающе указан весь состав, содержащий мышление, и его структура¹. Эта аналогия между сис-

¹ См. письмо Декарта к Mersenne от 20 ноября 1629 г. (Correspond., éd. Adam-Tannery, I, стр. 80 и сл.) Подробнее об этом: E.Cassirer, Leibnizsystem in seinen wissenschaftlichen

темой математики и системой языка, наиболее полно выразившаяся в черновых набросках лейбницеvской «характерологии» (Charakteristik), в значительной мере определила отношение к слову в век французского просвещения, несмотря на происшедший в XVII—XVIII вв. сдвиг в рассмотрении языка от логики к эстетике (блестящие стилистические исследования Дидро в «Lettres sur les sourds et muets»). Язык представляется сознательным «изобретением» человека, и его постепенный прогресс, путь от изобретения первого языкового знака до сложных словесных соединений-фраз или предложений — обычно ставится в параллель все усложняющимся методическим построениям математики. Язык слов у Кондильяка сопоставляется с «языком вычислений», а у Мопертюи, в его «Философских размышлениях над происхождением языков», наступает полное торжество абстрактного рационализма: все явления природы и все явления языка должны быть сведены к математической формуле. Доступный для человека идеал знания — узрение математической необходимости всех существующих в мире отношений.

Здесь мы принуждены остановиться.

В задачу данной статьи не может входить хотя сколько-нибудь исчерпывающая разработка затронутого нами вопроса. Проблема связи картезианских и лейбницианских воззрений на язык с лингвистическими взглядами «женевской школы» ждет еще своего исследователя. Но одно несомненно: и здесь и там звучит один и тот же мотив: язык словесных «символов» и язык математических символов, — строго аналогичные, замкнутые системы, внутри которых действуют имманентные и специфические закономерности, ничего общего с закономерностями идеологического порядка не имеющие. Поэтическое произведение подчиняется такой же систематичности и закономерности. Оно «замкнута в себе система стилистических соотношений, находящих свое функциональное обоснование в служении той имманентной цели, которая осуществлена в его создании»¹. Заменив слово «стилистических» словом «математических» и «его» заменив <на> «се», мы получим абсолютно точное и правильное определение любой алгебраической, тригонометрической и т.п. формулы.

Аналогия становится тождеством.

И подобно тому, как математическую формулу можно анализировать лишь с точки зрения математики, так и словесный художественный памятник должен подвергаться исследованию только с помощью строго лингвистического метода. Так художественное произведение абстрагируется из единства социального общения, выносится за пределы художественного взаимодействия и застывает в образе монологического высказывания, объективно противостоящего и творцу и созерцателю («автору» и «слушателю»), как неизменная и себестождественная система фонети-

Grundlagen, 1902 г., а также его Philosophie der symbolischen Formen, Kap.I.) Das Sprachproblem in der Geschichte des philosophischen Idealismus (Platon, Descartes, Leibniz), S.55-72.

¹ «Эволюция русского натурализма», стр. 291.

ческих, лексических и синтаксических элементов. Метод абстрактного объективизма в лингвистической поэтике вступает в свои права¹.

Преодолеть это коренное методологическое заблуждение В.В.Виноградов не смог, благодаря полному игнорированию им вопросов социологической эстетики.

До тех пор, пока точно не установлен самый предмет исследования, в данном случае — эстетический объект, никакие методы, даже самые совершенные, не смогут дать реальных результатов. Между тем мы являемся свидетелями того, как В.В.Виноградов в течение всего своего исследовательского пути пытается давать описания и классификацию различных стилистических приемов, полагая, что они-то и являются искомыми компонентами «эстетического объекта».

В этом отношении В.В.Виноградов чрезвычайно напоминает географа, пытающегося начертить карту еще не открытой им экзотической страны, все блаженное великолепие и нестерпимое очарование которой он только смутно предчувствует и провидит силой своей научной интуиции.

Но если «эстетический объект» и не является «образом, построенным в субъекте», — как весьма психологистично рисует его себе Б.Христиансен², то он и не является совокупностью стилистических приемов, т.е. вещно-словесной данностью произведения. Подобная лингвистическая материализация эстетического объекта неизбежно влечет к позитивистической трактовке, иногда прикрывающейся психологической фразеологией.

Правда, иногда В.В.Виноградов пытается в слишком трезвую воду абстрактного объективизма подмешать хотя бы несколько капель крепчайшего вина откровенного идеализма, и тогда... эстетический объект «предстает интеллектуальной интуиции наблюдателя не в ограниченности индивидуально воспринимаемых свойств, а в своей вечной, над-индивидуальной сущности»³.

Но мы все же полагаем, скромно воздерживаясь от применения категорий «вечного» и «над-индивидуального», что эстетический объект есть прежде всего динамическая система ценностных знаков, есть идеологическое образование, возникающее в процессе особого социального общения и закрепленное в произведении как материальном *medium'e* этого общения.

Эстетический объект никогда не дан как готовая, конкретно наличествующая вещь. Он всегда задан, задан как интенция, как направ-

¹ В такой концепции литературного явления не остается, конечно, места для «преобразующей личности», для «творческого сознания» и т.п., несмотря на постоянное подчеркивание Виноградовым этого момента. Таким образом, тот упрек, который он бросает проф. И.Мандельштаму в книге «Гоголь и натуральная школа» («Образование», А., 1925 г., стр. 7): «ни эволюция стилистических форм Гоголя, ни органическое единство его стиля как отражения индивидуального поэтического сознания не раскрыты», — можно отнести к самому В.В.Виноградову.

² Б.Христиансен. Философия искусства, 1911 г., стр. 50.

³ В.Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, «Academia», 1926 г., стр. 8; курсив наш.

ленность художественно-творческой работы и художественно-сотворческой созерцания.

Вещно-словесная данность произведения является, таким образом, лишь материальной средой общения, в которой только и реализуется эстетический объект, является лишь суммой стимулов художественного впечатления. Эстетическими же компонентами, синтезированными в этой структуре, будут, с одной стороны, содержание как тематизованная внехудожественная действительность, с другой стороны — коррелятивная этому содержанию форма как социальная оценка этой эстетически рецепированной действительности.

Поэтому вполне понятно, что никакими методами лингвистической поэтики мы не сумеем подойти к целостному смыслу графически (с помощью типографской краски или чернил) отпечатанных словесных знаков, не сумеем подойти и тем идеологическим ценностям, которые только и делают эмпирический словесный комплекс эстетическим произведением. Представители абстрактного объективизма оказываются одинаково бессильными и при анализе жизненного высказывания, и при анализе художественного высказывания. Они забывают совершенно непреложную истину, что, говоря словами акад. Н.Я.Марра, «язык во всем своем составе есть создание человеческого коллектива, отображение не только его мышления, но и его общественного строя и хозяйства — отображение в технике и строе речи, равно и в его семантике»¹. Забывая это, они исследование отношений между людьми (отображенных и закрепленных в словесной данности произведения) подменяют отношениями между словами и их абстрактными моментами. При таком подходе тот феномен, который мы определяем термином «эстетический объект» и который является выразителем ценностно-иерархического взаимоотношения трех конституирующих ее форму индигredientов — «автора», «героя» и «слушателя» — превращается в неподвижный, внеисторичный и внесоциальный лингвистический «памятник погасшего творческого сознания».

Но мы со всей категоричностью должны возражать против такого овещствления слова. Всякое реально произнесенное высказывание и всякое воспринимаемое художественное произведение (поэма, статуя, картина, соната) есть, прежде всего, не столько вещь, сколько процесс (конечно, требующий для своей объективации относительно устойчивых материальных точек опоры). Да и неизменных, себестождественных, раз навсегда данных и в вечности пребывающих «вещей» мы, собственно говоря, и не знаем. «Великая основная мысль, что мир состоит не из готовых, законченных предметов, а представляет собою совокупность процессов, в которой предметы, *кажущиеся* неизменными, равно как и делаемые головой мысленные их снимки, понятия, находятся в непрерывном изменении, то возникают, то уничтожаются, — эта великая основная мысль со времен Гегеля до такой степени вошла в общее сознание, что едва ли кто-нибудь станет оспаривать ее в общем виде. Но одно дело признавать ее на словах, другое дело — применять ее в каж-

¹ Н.Я.Марр. Яфетическая теория, Баку, 1928 г., стр. 79.

дом отдельном случае и в каждой данной области исследования» (Энгельс).

Мы считаем, конечно, неуместным тут же, сплеча, решать такие кардинальные вопросы марксистской эстетики, как, напр., вопрос о социологической структуре эстетического объекта. Но наша столь резко критическая позиция обязывает хотя бы наметить некоторые пути к разрешению этой проблемы, вне которой вообще невозможна постановка вопроса о «задачах стилистики».

V

Уже из того суммарного и несколько беглого определения эстетического объекта, которое мы дали в предшествующей главе, явствует, что важнейшим организующим его моментом является социальная оценка.

Мы со всей настойчивостью должны указать на то, что до тех пор, пока сознание важности этой проблемы не проникнет во все уголки методологического мышления наших социологов-литературоведов, ни о какой подлинно марксистской поэтике не может быть и речи¹.

Всякое высказывание, от примитивного жизненного до завершенного поэтического, неизбежно включает в себя как свой необходимый ингредиент внесловесный, «подразумеваемый» кругозор. Этот конкретный живой кругозор мы можем, путем абстракции, разложить на три компонента: пространственный, смысловой и ценностный. Важнейшую функцию в организации художественного произведения и особенно его формальных сторон несет ценностный кругозор. Вне этого кругозора эстетическое общение неосуществимо.

Вспоминая постоянное подчеркивание В.В.Виноградовым момента «поэтической индивидуальности», мы можем поставить вопрос: возможна ли индивидуальная оценка?

Мы утверждаем, что такой оценки нет.

Реакция индивидуального организма, например, реакция животного на пищу (хватание ее) или на врага (бегство от него), не может быть объяснено оценкой пищи и врага, ибо здесь нет никакого идеологического преломления в значимом материале. Для того, чтобы реакция самосохранения осложнилась идеологическим моментом оценки, необходимо, чтобы данная реакция протекла в организованной социальной среде, ориентировалась бы по отношению к другим членам этой среды. Уже крик стадного животного, дающий знак стаду о грозящей опасности, приближается к оценке: здесь уже можно говорить о некотором «значении» крика вожака и «понимании» его стадом². Только социальная реакция может осложниться оценкой, и чем организованнее общество, чем сложнее та координация, в которую вступает каждый индивиду-

¹ Тенденция к овладению этой проблемой уже существует в нашей научной литературе. Наиболее серьезной и интересной попыткой в этом направлении являются соответствующие абзацы в книге П.Н.Медведева «Формальный метод в литературоведении» (стр. 162-174). См. также Ж.Эльсберг. Сравнения и метафоры как классовая, образцовая оценка объекта описания («Октябрь», 1927 г., январь, стр. 123-141).

² Карл Бюлер в своей работе «Vom Wesen der Syntax» в подобном явлении даже усматривает биологические корни синтаксиса!

альный акт, тем сложнее и дифференцированное оценка. В человеческом обществе индивид идеологически нигде и никогда не соприкасается с миром, с вещами, как изолированная особь. Его идеологическая ориентация по отношению к предмету всегда связана с ориентацией по отношению к обществу. Эта двойная ориентация и находит свое идеологическое выражение в оценке.

Всякая оценка, как бы ничтожна она ни была, выражает некоторую социальную ситуацию: она отнесена к предмету, но в то же время в ней звучит вызов врагу и призыв к друзьям. Такова уже простейшая интонация человеческого голоса. Она является наиболее чистым и непосредственным выражением оценки, все же остальные элементы членораздельной речи несут новые функции, хотя они проникнуты оценкой (безоценочная речь — абстракция), но мы должны выйти за пределы только звуковой экспрессии человеческого голоса.

Условимся называть всякую воплощенную в материале оценку ценностной экспрессией¹. Первичным, исконным материалом этой ценностной экспрессии служит само человеческое тело: жест (значащее движение тела)² и голос (помимо членораздельной речи). Страх, радость, гнев и пр. первоначально овладевают нашим телом и голосом: в судорожном сжатии членов, в улыбке, в выражении глаз и т.п. И уже отсюда, из тела и через тело, ценностная экспрессия может перейти во внетелесный материал, соприкасающийся с телом и как бы продолжающий его. Эта связь с телом, действительная или только возможная, непременно должна ощущаться, чтобы материал мог иметь выразительное значение. Так, ценностная экспрессия переходит в языковой материал (наиболее близкий к телу), в акустический материал звуков, издаваемых физическими телами (интонация переходит из тела через удар руки о клавиши, через вибрацию пальцев на струнках, через напряжение груди и губ при игре на духовых инструментах и пр.). Несколько сложнее переход ценностной экспрессии в пространство и его предметное наполнение в изобразительных искусствах (архитектура, пластика, живопись).

Весь этот материал, воспринимая ценностную экспрессию от тела и голоса человека, становится ее междутелесным проводником. Эта способность ценностной экспрессии переходить во внесловесный материал, делая его выразительным, объясняется только ее социальной природой. Если бы оценка, выражаемая, например, интонацией человеческого голоса, была* действительно индивидуальной, она осталась бы в организме. Идеологическим материалом может овладеть только то, что имеет ме-

¹ Мы категорически отмежевываемся от того понимания термина «экспрессия», которое господствует в идеалистической эстетике Б.Кроче. Нам важно иметь определение для социальной оценки в ее выражении, и лучшего термина, чем «ценностная экспрессия», мы, к сожалению, не могли подыскать. О понятии «ценности» мы уже говорили в примечании на стр. 494.

² Так называемая *кинетическая* (линейная) речь, предшествующая звуковой речи. Установлением всей важности этой стадии науки обязана ак. Н.Я.Марру. См. *Н.Я.Марр. Яфетическая теория*, Баку, 1928 г., стр. 88 и сл. Популярное изложение этих взглядов см. *И.Мещанинов. Введение в яфетологию*, «Прибой», Ленинград, 1929 г., стр. 186-189.

жорганическое значение. Самое образование такого материала возможно только в организованном общении нескольких тел.

Какая эстетическая функция выполняется ценностной экспрессией в материале?

Эта экспрессия, прежде всего, создает расчлененную форму материала: определяет первое и последнее, понижение и повышение, главное и второстепенное. Она создает иерархическую структуру материала, или иерархическое движение в нем. Ценностная экспрессия определяет локализацию каждого материального элемента в ценностной шкале произведения. Мы уже чувствуем ценностную высоту элемента, т.е. чувствуем иерархическое место этого элемента, не зная еще его точного предметного значения. Проникнутое ценностной экспрессией материальное тело, входя в социальное событие художественного общения, идеологизуется и становится динамической системой ценностных знаков, становится эстетическим объектом.

Оживленный и ценностно-осмысленный этим материал может быть лишен всякого предметного значения. Таков материал в музыке, отчасти в хореографии и в некоторых изобразительных искусствах (орнамент и пр.); произведения этих беспредметных искусств глубоко осмыслены и выразительны, но осмыслены именно проникающей их дифференцированной социальной оценкой.

Значение материала в искусстве особенно уясняется при анализе именно беспредметных искусств. Нет ничего пагубнее для искусствоведения довольно распространенного воззрения, согласно которому материал воплощает какой-то «смысл», «идею», «переживание», созревшие и сложившиеся вне и помимо этого материала. И этот где-то готовый и созревший смысл только «несовершенно» передается средствами данного материала. Корни такого воззрения лежат, конечно, в дуалистическом представлении материи и духа.

Но ведь уже первый проблеск сознания, уже первая смутная оценка с самого начала даны только в материале выражения — в мимике, в крике и пр. Рост сознания и его дифференциация осуществляются только путем роста и дифференциации соответствующего материала. Вне материального выражения нет переживания. Более того, выражение предшествует переживанию, является колыбелью его¹. Вне материала поэтому не протекал и не мог протекать ни один этап художественного творчества. Ни один элемент замысла художника от первого смутного проблеска в сознании и до законченного произведения не дает

¹ Наше утверждение является, в сущности, выводом из слов Энгельса: «Все, что побуждает человека к деятельности, неизбежно должно *проходить через его голову*: даже за еду и питье человек принимается под влиянием отразившихся в его голове ощущений голода и жажды, а перестает есть и пить потому, что в его голове отражается ощущение сытости. Впечатления, производимые на человека внешним миром, *выражаются в его голове, отражаются в ней* в виде чувств, мыслей, побуждений, волевых движений, словом, в виде "идеальных стремлений"...» (Энгельс. Людвиг Фейербах, М., 1923 г., стр. 49-50; курсив наш). Таким образом, *вне* идеологического преломления («выражаются в голове») не существует для нас даже биологических переживаний (напр., голода или жажды).

ся ему где-либо вне материала и помимо него, а всякое уяснение замысла и уточнение его может происходить только путем дифференциации и уяснения материала.

Речь может идти только о переходе от одного материала к другому, о транспозиции из одного материала в другой. Так, замысел живописца или скульптора в самых первых, еще художественно безответственных стадиях своего развития, осуществляется на материале внутренней речи, чтобы затем перейти в пространственный материал. Замысел музыканта обычно с первых стадий конкретизируется в музыкальном материале и уже транспозиция имеет место внутри данного материала (например, оркестровка). Что касается поэта, то не только его поэтические замыслы, но вообще ни одно движение его «творческого сознания» не осуществлялось вне словесного материала.

Это ложное представление о художественном творчестве как воплощении в материал нематериальных «идей», «переживаний», «мыслей» — и породило в эстетике и в искусствоведении тот скверный дилетантизм, который пытается в беспредметных искусствах открыть какие-то не вошедшие в материал элементы замысла. Так, за музыкальным произведением ищут определенных идей или эмоций, переживаний, событий и пр.¹

На самом деле, такая предметная интерпретация музыкального произведения является не чем иным, как попыткой перевести его на язык другого материала, словесного или зрительного. Такой перевод менее всего входит в замысел музыканта. Только дилетанту кажется, что слово выражает больше и лучше звука. Художественные переживания музыканта непосредственно осуществлялись в музыкальном материале, были рождены в нем.

Только в связи с понятием ценностной экспрессии проблема материала в искусстве уясняется вполне. Уясняется и чисто социологическое значение материала. Художественным материалом может стать не физическое тело само по себе, а лишь такое тело, которое может стать проводником социального общения, может принять исходящую из живого человеческого тела ценностную экспрессию. Материал в искусстве, сплошь проникнутый оценкой, организован как *medium* некоторого социального события художественного взаимодействия «людей».

И к поэтическому произведению можно подойти как к чистому (Лингвистическому упражнению, определяемому грамматическими возможностями данного языка. Но в действительности для поэта язык сплошь *проникнут* живыми интонациями, сплошь заражен социальными оценками и зачаточными социальными ориентациями, и именно с ними и приходится бороться в процессе творчества, именно среди них приходится выбирать ту или иную языковую форму, то или иное выражение.

¹ На недопустимость такой «логизации» и «психологизации» явлений музыки нам пришлось указывать еще в 1922 г. — в рецензии на книгу И.Глебова о Чайковском («Записки Передвижного Театра», 1922 г., №42).

Ни одно слово не дано художнику в его лингвистически девственном виде. Это слово уже оплодотворено теми жизненными ситуациями в теми поэтическими контекстами, в которых он встречался с этим словом.

Здесь для исторической поэтики возникает весьма важная проблема. Поэт не вводит свою новую ценностную экспрессию в девственный безинтонационный словесный материал. Ведь этот материал сплошь проинтонирован, социально сплошь оценен, новые интонации неизбежно встречаются в материале с интонациями старыми, преднаходимыми поэтом. Интонации, таким образом, врезаются в живую идеологическую плоть выраженных и отстоявшихся в материале оценок. Поэтому творчество поэта, как и всякого художника, способно произвести только некоторые переоценки, некоторые интонационные сдвиги, воспринимаемые им и его аудиторией на фоне старых оценок, старых интонаций. И вот возникает проблема: каковы границы этого обновления пронизывающих материал интонаций? Эта проблема тесно связана с проблемой художественной традиции. Здесь мы не можем углубляться в этот вопрос. Выскажем свое мнение лишь в догматической форме: в пределах данной социальной группы границы свободы художника чрезвычайно узкие. Создание новых, существенных интонаций для него невозможно. Только выступление новой социальной группы, для которой те же слова (природа, жизнь, государство, класс и пр.) с самого начала жили и осмысливались в совершенно иных жизненных ситуациях и ценностных контекстах, может произвести существенную и серьезную революцию художественной формы. Все же литературные революции в пределах данной группы, как бы радикально они не выглядели, неизбежно будут носить выдуманный, узко-эстетский и несерьезный характер. Конечно, в тех узких пределах художественной свободы, которую допускает данная старая группа, между отдельными художниками могут быть громадные индивидуальные различия: тот же самый идеологический материал, который в руках одного художника оказывается косным и тупым, в руках другого оказывается социально гибким и чутким.

VI

Мы должны перейти теперь к более детальному анализу ценностной экспрессии в поэтическом творчестве.

Социальная оценка в поэзии определяет уже самое звучание голоса (его интонацию) и определяет выбор и порядок расположения словесного материала. В зависимости от этого мы должны различать две формы ценностной экспрессии: 1) звуковую и 2) тектоническую, функции которой распадаются на две группы: во-первых, элективные (избирающие) и, во-вторых, композиционные (размещающие)¹.

Элективные функции социальной оценки проявляются в выборе лексического материала (лексикология), в выборе эпитета, метафоры и иных тропов (вся область поэтической семантики) и, наконец, в выборе темы

¹ Мы считаем нашу терминологию вполне целесообразной, хотя возможно, конечно, и иное терминологическое оформление тех же самых фактов и явлений.

в узком смысле слова (выбор «содержания»). В элективную группу, таким образом, входит почти вся стилистика и отчасти тематика.

Композиционные функции оценки определяют иерархическое место каждого словесного элемента в целом произведении, его ранг, а также и структуру всего целого. Сюда относятся все проблемы поэтического синтаксиса, все вопросы композиции в собственном смысле слова и, наконец, вопросы жанра.

Все эти три стороны поэтической социальной оценки — звуковая интонация, т.е. ценностная окрашенность всего звукового материала, выбор словесного материала и, наконец, его размещение в словесном целом — неразрывно слиты между собою и поддаются только абстрактному различению. Все это единая и цельная социальная оценка. Звучание, выбор и место слова — развертываются из нее, как структура цветка развертывается из бутона.

Оценка звучит уже в интонации неартикулированного человеческого крика, и эта интонация в связи со всей ситуацией крика осмысливает его. Человеческий крик — социален. Он жалуется, умоляет о помощи, извещает, грозит, устрашает и т.п., пусть эта социальная установка его и не отражается еще в сознании (рефлекторный крик). Крик — материальный акустический мостик, перекинутый между индивидуальными особями. Не артикулированное еще, грубое, акустическое явление крика уже проникнуто примитивной социальной интонацией и, следовательно, является уже идеологическим явлением, носителем и выразителем социального события. Можно уже говорить и о социальной аудитории крика и дифференциации ее, поскольку она отражается в интонации крика. Интонация плюс соответствующая ситуация — таков простейший идеологический аппарат (до членораздельной речи). И этот аппарат уже способен передавать разнообразные и тонкие оттенки социальных взаимоотношений владеющих им участников. Известно, какую важную функцию выполняет звуковая интонация в несложившейся и не окрепшей еще детской речи. Здесь она вначале на нечленораздельном еще акустическом материале выполняет и лексические, и морфологические, и синтаксические, и стилистические функции (конечно, при наличии освещающей детское высказывание ситуации). Эти функции детской речевой интонации в общем недостаточно изучены, и часто недооценивается богатство и социальная сложность этой интонации.

Прекрасный пример такой детской интонации и ее значения дает Карл Бюлер в своей статье «О сущности синтаксиса». Он говорит следующее: «Меня поразило в одном точно и продолжительно наблюдаемом ребенке, как рано он употреблял известную замечательную мелодию вкрадчивой, внушающей детской просьбы. Чрезвычайно глубоким, абсолютно мягким голосом, держащимся на одном тоне, следовательно, без поднятия и падения в продолжении или в конце, быть может, в несколько замедленном темпе, были высказаны, — уже на втором году жизни, когда ребенок едва умел ходить и говорил не флектируя, — маленькие просьбы, которые с его точки зрения содержали мало шансов на выполнение, напр., «*Papa Strasse gehen*» и т.д. Откуда получил ребенок эту вкрадчивую мелодию? Мое собственное говорение звучит крайне

аффектировано, когда я ей подражаю; я находил ее снова у других детей и утверждаю, что она является ранним общим достоянием детского языка. Но, может быть, это заимствовано у взрослых и преувеличено в процессе «подражания, как это обычно наблюдается у детей? Я этому-не могу поверить: детский язык музыкально богато нюансирован, так богато, как ни одна заученная и усвоенная ребенком песнь, которая, как известно, еще долгое время крайне грубо воспроизводится в пении»¹.

К сожалению, К.Бюлер, будучи психологом-субъективистом, не пытается углубить социологический анализ. Ведь ситуация, которую он прекрасно учитывает, всюду является социальной ситуацией, здесь всюду имеет место кооперация ребенка со взрослыми слушателями, и детская интонация — неотделимый элемент этого социального мирка ребенка. Лишь в неделимом материальном единстве этого социального мирка интонация может быть понята и изучена как объективный факт.

О значении интонации в жизненной речи говорить не приходится. Жизненная речь, которая осуществляется обычно в условиях наличной, воочию данной ситуации, широко пользуется интонацией (социальная гибкость которой чрезвычайно велика) для экономии других речевых элементов.

В поэзии актуализованная звуковая интонация не может иметь такого значения, как в жизненной речи. Она угадывается в каждом слове, в каждом элементе произведения, но далеко не всегда нуждается в действительной актуализации голосом. Да такая актуализация во всей полноте часто и невозможна. Нюансировка, доступная человеческому голосу, слишком груба, чтобы передать всю сложность и все социальное богатство интонационной системы даже простейшей лирической пьесы. При восприятии звуковая интонация воспринимается скорее как возможность, а не как действительное звучание! Только в музыке оценка и внутренняя интонация разрешается полностью в чистую звуковую интонацию. В музыке все художественно значимое в произведении должно звучать. Тончайшие нюансы оценки должны воплотиться в действительном звуке... Не звучащее здесь равно нулю². В поэзии, в особенности в ее прозаической форме, важнейшие художественные моменты — немые. Поэтому столь велика роль исполнителя в музыке (здесь он — конститутивный участник художественного события) и столь ничтожна его роль в поэзии. Восприятие поэтического произведения есть его внутреннее интонирование, но основные и наиболее тонкие акценты этой внутренней интонации осуществляются в выборе и расположении словесного материала. Правда, все произведение как бы окутано возможностью звукового интонирования, каждый элемент его окрашен этой возможностью, и эта возможность должна ощущаться. Но действи-

¹ K. Bühler, Vom Wesen der Syntax («Idealistische Neuphilologie». Festschrift für K. Voelker. 1922).

² Это не относится, конечно, к паузам внутри такта или между тактами. Такие паузы имеют вполне определенное выразительное значение, являясь неотъемлемым структурным элементом музыкального произведения. Всем знакомым с музыкой хорошо известен эффект неожиданной паузы после грандиозного нарастания звучности.

тельный исполнитель не обязателен, он все равно не мог бы актуализовать все эти возможности. При этом нужно отметить, что важна не столько слуховая возможность интонации (для уха, как в музыке), сколько произносительная, та установка организма и его органов, которая нужна для осуществления данной интонации, следовательно, не столько звуковой результат, сколько интонационная установка¹.

В полголоса, «для себя» исполненное лирическое произведение может доставить всю достижимую для данного субъекта полноту понимания и эстетического наслаждения, между тем как плохое исполнение музыкального произведения даже «для себя» вряд ли доставит удовольствие. Музыка не знает категории «звуковой возможности», в поэзии же, особенно в современных условиях ее восприятия (чтение «про себя»), эта категория играет громадную роль.

Наиболее важное значение имеет интонация для создания ритма. Ведь именно интонация превращает абстракцию метра в живую действительность ритма. Однако, было бы грубой ошибкой думать, что поэтический ритм есть чисто звуковое или произносительно-звуковое явление². И в ритме громадную роль играет категория звуковой (и произносительной) возможности. Вся же полнота конкретного явления ритма гораздо богаче и сложнее его действительного или возможного звукового и произносительного воплощения.

Но факторами ритма являются еще и внутренняя актуализация выбора (активность выбора все время ощущается при восприятии ритма) и актуализация композиционного размещения³.

Интонация утверждает и укрепляет эти тектонические функции ценностной экспрессии, устанавливающей иерархические места слов — ценностей в строке, строк в строфе, строф в целом произведении.

Таким образом, мы можем установить четыре основных фактора ритма: 1) метрический, 2) интонационный 3) элективный и 4) композиционный.

Остановившись подробно на первом, метрическом факторе не входит в нашу задачу. Под ним мы понимаем всю совокупность элементов, входящих в устойчивую систему стихосложения. »

¹ Известно, что телесные жесты часто заменяют звуковую интонацию. Одно часто эюномится за счет другого. При сильном экспрессивном жесте неуместна столь же сильная экспрессивная интонация, какая необходима без жеста.

² Вопрос о том, чему принадлежит примат в ритме — уху или произносительным органам, не может получить общего для всех эпох развития поэзии разрешения. Подобные проблемы допускают только историческую постановку. Эта проблема еще осложняется громадную ролью глаза, который стал посредником между ухом и произносительными органами. В связи со всеобщим распространением графически закрепленного художественного слова значение звукового образа несомненно пошло и редуцировалось. Современный авантюрный роман бесспорно в основном явление не акустическое и не произносительное. И тот и другой момент являются здесь художественно незначимым, техническим; но и главные технические функции принадлежат не им, а графическому образу.

³ Эта последняя частично в одних языках стихах более, в других менее дана для глаза: ведь строфа и строка явление отчасти пространственное.

В отношении второго фактора — интонационного, может возникнуть тенденция разбить его на две самостоятельных модификации: 1) синтаксическую интонацию и 2) экспрессивную интонацию. Такое деление появляется и у П.Н.Медведева: «В отличие от более устойчивой синтаксической интонации, экспрессивная интонация, окрашивающая каждое слово высказывания, отражает историческую неповторимость его... Конечно, экспрессивная интонация совсем не обязательна, но там, где она есть, она отчетливее всего дает понятие о социальной оценке»¹.

Мы полагаем, что такое утверждение не совсем верно.

Прежде всего, всякая интонация экспрессивна, т.е., является воплощенной в звуковом материале социальной оценкой.

Этим самым рушится предположение о возможности отсутствия «экспрессивной» интонации, так как безоценочной речи вообще в природе не существует. Затем, если говорить о «синтаксической» интонации, то почему же не говорить о «графической» или «лексической» интонации? Ведь графическая символизация звука и объединение звуков в значащие (смысловые) комплексы и сочетания этих звуковых комплексов в осмысленные целые высказывания одинаково являются материальными лингвистическими условиями интонации любого читаемого или слушаемого высказывания. Лишенная такой материальной опоры, интонация вряд ли вообще будет существовать, если, конечно, мы не обратимся к речи «простой, как мычание»².

Конечно, мы понимаем мысль П.Н.Медведева. Существует как бы нижний предел экспрессивной интонации, за которым начинается уже иная область, область грамматики и ее формальных категорий. Но ставить в одном ряду понятия экспрессивной, и синтаксической интонации — *lapsus terminologiae*.

Таким образом, ритм стихотворения (да и ритм прозаической речи) создается, прежде всего, бесконечно разнообразной и свободной экспрессивной интонацией. Одно и то же слово в двух разных предложениях экспрессивно интонируется по-разному. Более того, по-иному интонируется одно и то же слово в двух одинаковых предложениях, но принадлежащих разным словесным целым (представим себе, что тождественная строка фигурирует в двух разных стихотворениях). И, наконец, в двух одинаковых словесных целых то же самое слово, но при разных ситуациях (типах социального общения), также интонируется совсем иначе.

Приведем пример. — Предположим, я беседую с приятелем (бытовое общение) по поводу только что прочитанной биографии В.И.Ленина и говорю ему: «Я хочу быть похожим на Ленина, на Владимира Ильича».

Те же самые слова могут быть произнесены и оратором на митинге (агитационное общение), в такой, примерно, фразе: «Товарищи, чтобы оказаться достойными чести заменить умершего вождя в наступившую

¹ Назв. соч., стр. 165.

² В существующем в наши дни стремлении приписать «синтаксической» интонации чуть ли не исключительное значение повинен, пожалуй, больше всех Ed. Sievers, соблазнивший немалое количество русских исследователей.

полосу великих работ, в эпоху напряженного строительства, каждый из вас должен сказать себе: "Я хочу быть похожим на Ленина, на Владимира Ильича".

Наконец, представим себе, что мы слышим с эстрады эти слова, включенные в поэтический контекст (художественное общение):

Наша жизнь океаном вспенена,
Наша жизнь, как вулкан горяча!
Я хочу *быть похожим на Ленина,*
На Владимира Ильина.

Разница в интонациях и, следовательно, в ценностной развесомости данных слов ясна.

Итак, ценностная экспрессия, воплощенная в материале человеческого голоса, является важнейшим звуковым (и произносительным) фактором ритма. При этом следует иметь в виду, что экспрессивная интонация никогда во всей своей полноте голосом не актуализуется. Эта полнота существует только в категории звуковой возможности.

Нужно отметить еще одну особенность экспрессивной интонации, ее способность конкретизировать аудиторию, делать ее почти чувственно-ощутимой и близкой. Чем тоньше дифференцирована, чем капризнее экспрессивная интонация — тем более она ориентируется на близкую и социально однородную аудиторию. Такова интонация в интимной лирике, напр., у Иннокентия Анненского, ритм которого построен на тончайших интонационных нюансах, рассчитанных на «родную душу», т.е. на очень интимную «камерную» аудиторию. Иной характер носит экспрессивная интонация в лирике песенного типа, например, у Есенина. Эта интонация проще, грубее, равнодушнее к смысловым нюансам слов и рассчитана на широкую, несколько шумную аудиторию с сильной, но мало дифференцированной эмоциональностью.

Переходим к двум последним факторам ритма: элективному и композиционному.

Каждое слово для поэта есть ценность (семантическая, фонетическая и т.п.), и выбор именно этого, а не какого-нибудь иного слова есть акт предпочтения. Активность выбора всегда ощущается, и это особенно ясно в тех случаях, когда выбор неудачен, когда мы чувствуем, что данное слово бледно, должно было бы быть сильнее и т.п. Особенно часто мы это ощущаем в метрически привилегированных местах (в начале строки, перед цезурой и в рифме). Очень трудно разграничить в данном случае элективный фактор от композиционного, как и в действительности выбор слова и назначение места ему в словесном целом осуществляется в едином акте. Как выбор, так и размещение слов-ценностей соотнобразуются с их ценностной весомостью. Можно убить ритм, если неудачно разместить эти развесомые слова-ценности в стихотворной строке, строфе и целом произведении.

¹ *Левин. Песня комсомольца. Сб. «Первые песни вождю», 1926 г., стр. 164. Курсив на!и.*

Все указанные нами четыре фактора ритма неразрывно связаны между собою. Их только абстрактно можно обособить из конкретного живого единства ритма. В них одна душа и эта душа — социальная оценка.

На этом мы закончим наш анализ ценностной экспрессии в ее звуковом воплощении. Тектонических функций (элективных и композиционных), определяющих жанр, композицию и стиль поэтического произведения, мы здесь рассматривать не имеем возможности. Но для целей той критической работы, которую мы предприняли, того немногого, чего нам удалось коснуться, вполне достаточно.

Ни один метод, пытающийся пренебречь проблемой ценностной экспрессии, не сумеет подойти к литературному памятнику, как художественно-значимому. Попытка В.В.Виноградова игнорировать социологическую структуру поэтической формы привела его к внесению в поэтику метода абстрактно-объективистической лингвистики, метода, неотвратимо требующего полной грамматизации всех эстетических категорий. Но такой методологический путь может привести только к одному: к полной изоляции литературы от всех исторических, от всех социальных связей, т.е. тех живых, организующих сил, которые только и делают голофизическое явление звука или движения идеологически значимым и художественно-осмысленным. Только изъяв из литературы все ценностно-экспрессивное, только социально умертвив ее и превратив в ряд окаменевших лингвистически памятников, можно дойти до того знаменательного «заклочения к заключению», которым кончает В.В.Виноградов свои «Этюды о стиле Гоголя» (1926 г.): «Натуральная новелла, изучаемая в чисто художественном плане; рисует в своей эволюции любопытный и для современников показательный процесс. Возникает она из потребностей стилистической реформы. Утвердив языковую революцию, она приспособляет к новым принципам стилистического построения психологию художественного образа. Выработав манеру «типической» рисовки, создав сложную систему портретных воспроизведения «типов», натуральная поэтика берет себе на службу идеологию и социологию. Так в художественной действительности реализуется своеобразный социологический «метод наизнанку».

Столь блестящее *reductio ad absurdum* лингвистического метода в поэтике может заставить нас требовать только одного: самого точного и резкого разграничения лингвистических и поэтических явлений.

Поэтика, рожденная и вскормленная лингвистикой, должна порвать с ее деспотической властью и обрести, наконец, свою полную методологическую независимость. Не «социологический метод» наизнанку, а подлинный марксистский диалектический метод должен овладеть всеми ее специфическими проблемами.

Прав Гораций:

Пора красавице, созревшей для мужчины,
От матери отстать.

3 ноября 1929 г.

<РЕЦ. НА КНИГУ>
В.В.Виноградо%
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

ГИЗ. — 1930 г. Стр. 190.

В обостренной методологической борьбе современных литературоведческих направлений несколько особую позицию занимает В.В.Виноградов. Резко отграничивая себя от связи с теми или иными представителями «формального метода», он в то же время бесконечно чужд и марксистским исканиям. Лучше всего выясняется методологическая позиция В.В.Виноградова при сравнении с другими лингвистическими направлениями Запада.

Если один из крупнейших представителей германской «идеалистической неофилологии» утверждает, что «Die Sprachwissenschaft war bis vor Kurzem gegen Ästhetik anästhesiert», то В.В.Виноградов констатирует обратное явление: «если в лингвистике изучение языка было оторвано от контекста литературы то... историки русской литературы стремились вырвать литературу из контекста не только культурной истории, но и истории русского литературного языка». (Стр. 24-25.) Стремление преодолеть эту методологическую несправедливость и заставляет В.В.Виноградова поставить в центре своих теоретических высказываний проблему языка литературно-художественного произведения. (Первая часть книги «О художественной прозе»).

Чрезвычайная важность этой проблемы обязывает к предельной строгости в выборе методов ее решения. Если в школе Фосслера («идеалистическая неофилология») при анализе тех же вопросов мы видим господство глубоко неверного методологического приема, который условно можно назвать эстетитизацией грамматических категорий, то В.В.Виноградов, по своим общелингвистическим воззрениям примыкая к школе Соссюра (так называемая «Женевская Школа» лингвистов), впадает в противоположную, не менее крупную ошибку. Определим ее неполно и предварительно как грамматизацию художественных категорий. И в рецензируемой работе В.В.Виноградов сохраняет по-прежнему эту, издавна привычную для него, позу лингвиста, присвоившего себе все права и обязанности литературоведа.

Подобное, методологически неоправданное, смешение разных категорий, столь резкое нарушение суверенных границ поэтики и лингвистики не может не оказать пагубного влияния на целостный результат принятой работы. Отдельные меткие и блестящие определения частных моментов анализируемого художественно-словесного памятника остаются уединенными, методически не связанными и отрешенными от общей системы исследования.

Во второй части книги — Риторика и Поэтика — автор конкретизирует свои общетеоретические выводы на своеобразном полухудожественном, полу бытовом материале защитительной речи Спасовича (по делу Кроненберга) и откликов на нее Достоевского и Салтыкова-Щедрина.

Эта вторая половина книги, несмотря на значительное количество интереснейших стилистических наблюдений, служит еще большим, нежели

первая, доказательством бессилия и непродуктивности того лингвистического направления, «абстрактного объективизма» («Женевская Школа»), которому В.В.Виноградов следовал почти с самых первых своих работ. Это направление своей выдержанной социологической фразеологией удачно маскирующее лежащие в его основе предпосылки рационалистического и механистического мировоззрения — на русской почве породило т.н. «функционально-имманентный» и «ретроспективно-проекционный» методы В.В.Виноградова.

Ни один из этих методов В.В.Виноградова марксистскую науку о литературе удовлетворить не может.

И на примере производимого В.В.Виноградовым анализа «риторических форм» становится особенно осязаемой невозможность овладеть проблемой любого жанра, исходя из формально-лингвистического, а не из социологического анализа художественной структуры. Ведь жанр выражает основную ориентацию художественного целого во внехудожественной деятельности. В каждом его элементе происходит взаимное соприкосновение и взаимное разграничение художественного и внехудожественного. Нельзя проходить мимо тех организующих сил, которые определяют смысл и форму вообще всякого высказывания: ситуации и аудитории. И в особенности риторические жанры нуждаются в анализе именно с точки зрения их конкретного осуществления в конкретном типе социального общения. И, производя анализ речи Спасовича без социологического понимания этого общения, без учета пронизывающих его классовых оценок, без учета сложнейшего социаль-иерархического взаимоотношения всех участников судебного процесса, посвященного делу Кронеберга, автор, вполне понятно, не смог увидеть в ней ничего кроме — «приема превращения лексем в термины», приема «линейной конфигурации персонажей» (143) и тому подобных чисто формальных «приемов».

Невольно рождается вопрос: что изменилось бы в системе анализа и в выводах о формах риторического построения, если бы на месте Спасовича, Достоевского и Щедрина оказались вдруг Исократ, Демосфен и Эсхин?

Вероятнее всего — изменилось бы чисто словесное, номинативное одеяние имен, вещей и событий, и больше ничего.

Для метода, видящего в языке литературного произведения лишь «композиционную систему речевых форм» (33) нет и не может быть подхода к историческому становлению языка, как *medium'a*, как среды социального общения и социальной борьбы. Формула фоссерианцев — «язык как искусство» — превращается у Виноградова в иную, прямо противоположную формулу — «искусство как художественная речь». И все дарование, вся глубокая эрудиция этого исследователя не может спасти его от безнадежно непродуктивного и методологически мертвого антиисторизма и антисоциологизма.

Конечно, и можно и должно ставить в центре гнозологических изучений язык художественного произведения, но модифицированные Виноградовым методы и школы Фоссера и школы Соссюра неизбежно приведут к тому, что мнимая победа лингвиста стонет блистательным поражением литературоведа.

В. Н. ВОЛОШИНОВ

СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

ЧТО ТАКОЕ ЯЗЫК?

«Язык и жизнь разума вытекли из совместной деятельности, направленной к достижению общей цели, из первобытной работы наших предков».

Люлвиг Нуаре

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЯЗЫКА. 2. РОЛЬ ЯЗЫКА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ. 3. ЯЗЫК И КЛАСС,
4. ЯЗЫК И СОЗНАНИЕ. 5. «ПЕРЕЖИВАНИЕМ «ВЫРАЖЕНИЕ»». 6. ЖИЗНЕННАЯ ИДЕОЛОГИЯ.
7. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ. 8. ИТОГИ.

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЯЗЫКА

Начинающий автор сидит за столом и беспомощно смотрит на лежащий перед ним чистый лист бумаги. Еще перед тем, как он взял в руки перо и приготовился писать, в голове его было так много мыслей... Да ведь еще вчера только он подробно рассказывал приятелю содержание своей будущей первой повести... А сейчас — каждая фраза, которой он собирается начать свое произведение, вы глядит как-то тупо, неуклюже, кажется какой-то чужой и искусственной. Да и кроме того, лишь только он собрался записать как будто уже сложившуюся в его голове повесть, сейчас же встал целый ряд вопросов. От чьего имени вести повествование? От своего лица — от лица автора — или от лица кого-нибудь из изображаемых в повести? И каким должен быть ее язык, если рассказ вести от имени одного из героев повести? Да ведь и сама-то авторская речь может быть так называемой «литературной» речью, или наоборот, автор может как бы одеть на себя маску рассказчика из полуобразованной, малокультурной среды — и тогда он должен будет говорить совсем иным языком...

Так перед молодым писателем возникает огромное количество вопросов, которые он должен решить прежде, чем приниматься за писание своей вещи.

Можно заметить, что вопросы эти как бы распадаются на две группы. Первая — включает в себе все связанное с самим языком, с выбором тех или иных слов. Другая группа относится к размещению этих слов, к составлению целого произведения, другими словами, к композиции и произведению. Но в том и другом случае автор чувствует, что тот привычный язык, которым он пользовался в беседе с другими людьми, тот язык, с помощью которого он размышлял или мечтал в минуты одиночества, — кажется теперь необычайно трудным и сложным явлением. Пока он не думал о языке, все шло гладко и просто. Но как только он попытался написать художественное произведение, этот язык стал для

него какой-то тяжелой неповоротливой массой, из которой так трудно построить легкую, красивую, и главное, точно передающую намерения автора, фразу. Язык превратился как бы в гигантскую глыбу мрамора, из которого нужно высечь желанную фигуру. Язык стал — материалом художественного творчества.

Правда, — мрамор, глина или краски, которыми как материалом пользуются скульпторы и живописцы, весьма существенно отличаются от словесного материала.

Ведь скульптор может придать мрамору или глине любую форму, может их мельчайшие частицы изменять как угодно, повинувшись своей творческой фантазии или точно обдуманному плану. Между тем, слово вовсе не обладает такой внешней гибкостью и податливостью. Его нельзя ни удлинить, ни укоротить, ни придать ему по своему личному произволу совершенно другое неподходящее значение. Находясь в оживленной беседе, мы совершенно не замечаем всей принудительности и строгости языковых правил. Совершенно не думая, мы спрашиваем, — какая сегодня погода? Нам в голову не может прийти сказать: — какому сегодняшних погодами? Ведь нас тогда не поймут и решат, что мы шутим или сошли с ума. Следовательно, существуют какие-то языковые законы, при нарушении которых мы перестаем понимать друг друга.

Но все сказанное касалось только так называемых грамматических правил, в частности синтаксиса, т.е. учения о правилах сочетания отдельных слов в осмысленные выражения. Однако, существует еще более резкое различие в характере словесного материала и какого-либо иного чисто физического материала.

Сопоставив слово с куском хотя бы глины, мы увидим, что слово, в противоположность глине, обладает значением, оно означает какой-либо предмет, или действие, или событие, или психическое переживание. Между тем кусок глины, взятый отдельно, ничего не значит. Он получает то или иное значение лишь в целом произведении, являясь или рукой статуи, или молотом, который держит эта рука и т.д. Следовательно, писателю все время приходится иметь дело не с голым физическим материалом, а с обработанными уже до него частями, готовыми языковыми элементами, из которых он может строить целое, только учитывая все правила и все законы от которых нельзя отступать при организации этого словесного материала.

Но быть может писатель все-таки в состоянии изменить или создать новые языковые правила и законы? Ведь существовали же в царской России незадолго до Октябрьской революции «поэты», которые пытались выдумать новый язык и писали такие стихи:

«Немотичей и немичей
Зовет взыскующий сушел
И новым грохотом мечей
Ему ответит будущеш»,

И даже еще лучше:

«Го оснег кайд
Мр батульба
Сину ауксел
Вер тум дах
Гиз».

Для того, чтобы писателя не постигла участь подобных поэтов, для того, чтобы не войти в историю в качестве анекдота, а занять в ней вполне серьезную и достойную позицию, нужно понять, что такое язык, который служит нам столь особым и своеобразным материалом художественного творчества.

Не поняв сущности языка, не поняв его места и его назначения в социальной жизни, мы никогда не сумеем правильно подойти и к тому, что мы называем стилистикой художественной речи, то есть к самой технике построения литературной вещи, владеть которой должен решительно всякий писатель, желающий стать мастером своего искусства, а не поверхностным любителем-дилетантом.

Что же такое язык?

Всякое явление лучше всего уясняется, если наблюдать его в процессе возникновения и развития. К сожалению, в отношении языка это усложняется тем, что его зачатки и первые этапы развития отстоят от нашего времени по крайней мере за сотню тысяч лет. Несмотря на это, издавна существовало стремление представить себе возникновение языка. Правда, и в этом случае люди свое незнание пытались восполнить «благочестивыми» легендами и подменяли научное изучение ни к чему не обязывающими ссылками на вмешательство «божественной силы». Однако требованиями истинной науки восторжествовали, — и в наши дни мы уже можем приподнять завесу тысячелетий и заглянуть, хотя бы уголком глаза, в те времена, когда создавался человеческий язык.

И что же оказывается? Отнюдь не сверхъестественным путем, и не путем даже сознательного преднамеренного «изобретения» (как думали в XVIII веке) появился язык в человеческом обществе.

Наиболее распространенными теориями происхождения языка, еще сравнительно недавно, являлись следующие: 1) теории звукоподражания и 2) теории междометий.

Первая группа теорий сводится, в основном, к утверждению, что человек пытался воспроизводить звуки, издаваемые животными или сопровождающие какие-нибудь явления природы (завывания ветра, журчание ключа, грохот грома и т.п.). Подобные звукоподражания и становились, будто бы, естественными обозначениями предметов, издававших такие звуки, т.е. становились словами. Однако, этим путем можно было объяснить слишком мало слов, поэтому указывали, что элемент подражания может заключаться не в самом звуке, а в движении органов речи (преимущественно языка), т.е. как бы в звуковом жесте.

Вторая группа теорий старалась доказать, что первыми звуками человеческой речи были произвольные (или, как обычно их называют, рефлексорные) восклицания (междометия), появившиеся у человека под воздействием сильных впечатлений, производимых на него теми или

иными предметами. Повторяясь, такие восклицания становились постоянными знаками этих предметов; превращались в слова.

Обе эти группы теорий оказались одинаково несостоятельными. Давая иногда удачное объяснение происхождения отдельных (весьма, впрочем, немногих) слов того или иного языка, эти теории не смогли вскрыть ни вопроса о действительной сущности языка как социального явления, ни других, чрезвычайно существенных вопросов.

Но вот уже в 1876 г. Энгельс дал гениальное указание, в каком направлении следует искать ответа на вопрос о происхождении языка:

«Наши предки-обезьяны были общественными животными; вполне очевидно, что нельзя выводить происхождение человека, этого наиболее общественного из всех животных, от необщественных ближайших предков. Начинаясь, вместе с развитием руки и труда, господство над природой расширяло с каждым новым шагом кругозор человека. В предметах природы он постоянно открывал новые, до того неизвестные свойства. С другой стороны, развитие труда по необходимости способствовало более тесному сплочению членов общества, так как благодаря ему стали более часты случаи взаимной поддержки, совместной деятельности, и стала ясней польза этой совместной деятельности для каждого отдельного члена. Коротко говоря, формировавшиеся люди пришли к тому, что у них явилась потребность что-то сказать друг другу. Потребность создала себе орган: неразвитая глотка обезьяны преобразовывалась медленно, но неуклонно, путем постепенно усиливаемых модуляций, и органы рта постепенно научились произносить один членораздельный звук за другим»¹.

Независимо от Энгельса, его современник, немецкий ученый Людвиг Нуаре, также приходит к мысли, что

«язык и жизнь разума вытекли из совместной деятельности, направленной к достижению общей цели, — из первобытной работы наших предков».

Эти мысли получили свое специальное, лингвистическое² подтверждение в работах нашего ученого академика Н.Я.Марра.

Его исследования — обычно называемые «яфетической теорией», — устанавливают с полной несомненностью, что

«язык создавался в течение многочисленных тысячелетий массовым инстинктом общественности, слагавшейся на предпосылках хозяйственных потребностей и экономической организации»³.

¹ Энгельс. «Роль труда в процессе очеловечения обезьяны». Архив Маркса и Энгельса, т. II, стр. 93.

² Лингвистика — наука о языке (от латинского слова «lingua», — читается лингва — означающего «язык»).

³ Н.Я.Марр. «По этапам развития яфетической теории». 1926 г., стр. 28.

Конечно, язык в своих древнейших стадиях отнюдь не был похож на современные нам или даже на гораздо более старые языки. Рожденный в процессе упорной борьбы человека с природой, борьбы, в которой человек был вооружен лишь крепкими руками, да грубо стесанными каменными орудиями, язык проходит тот же длительный путь развития, какой проходила и материальная, хозяйственно-техническая культура.

По предположению ак. Н.Я.Марра, еще до того, как перейти к звуковой, членораздельной речи, человеческое общество — общество охотничьих групп — должно было создать себе наиболее доступное и легкое средство общения — язык жестов и мимики (так называемый линейный или ручной язык).

Многие тысячелетия прошли прежде, чем этот линейный язык, служивший обиходной речью, осложнился звуковым языком, языком магии, языком чародейственного культа.

Люди древне-каменного века, знавшие лишь простейшие способы добывания пищи — собирание съедобных трав и охоту на диких зверей — долгое время довольствовались этим языком, который можно условно назвать ручным языком, ибо движения руки играли в нем главенствующую роль. Звуки, конечно, могли сопровождать эти мимические, жестикационные «высказывания», но они еще были нечленораздельными и сводились, скорей всего, к выкрикам аффекта, т.е. сильно возбужденного состояния человека.

Таким образом, появление членораздельной речи не вызывалось потребностями общения, — ведь имелся более простой, обиходный язык жестов и мимики (ручной язык). Возникновение звукового языка следует искать в тех особых условиях трудовой жизни первобытного человечества, которым обязано своим происхождением и искусство, являвшееся долгое время неразрывным сочетанием трех элементов: пляски, пения и музыки (в форме игры на простейших инструментах). И звуковая речь, и это триединое искусство имеют общую основу: магические действия, которые, с точки зрения темного, неразвитого сознания человека того времени, были необходимым условием успеха его производственной деятельности и поэтому всегда сопровождали все его коллективные трудовые процессы. В этом сложном магическом действии, заключавшем в себе и чародейственные движения рук и всего тела, и чародейственные выкрики, развивавшие постепенно органы речи, и получил свое начало членораздельный звуковой язык.

Не забудем, что магический обряд для человека древне-каменного века был хозяйственным актом, был формой воздействия на природу, в силу которого она должна была дать человеку важнейшее и тогда для него почти единственное благо — пищу¹. Таким образом, первые элементы человеческой звуковой речи, равно как и искусства, — были элементами трудового процесса, были связаны с экономической потребностью, являлись результатом производственной организации общества.

¹ Подробнее о первобытной магии и ее хозяйственных основах читатель найдет в соответствующей главе книги Никольского «Очерки по истории первобытной культуры».

И эта еще чрезвычайно примитивная, но постепенно усложняющаяся организация порождала, сама в свою очередь испытывая обратное влияние, — последовательные стадии и в развитии понимания окружающего мира и отношения к нему, другими словами в формирующейся идеологии человека¹.

Та стадия человеческой культуры, когда появляется звуковая речь, называется магической. Здесь вырабатываются те основные элементы языка, которые ложатся в основу вообще всякой звуковой речи. Это еще не слова в нашем смысле, не звуковые обозначения, не знаки какого-нибудь явления или группы явлений, нет, это — группы определенных звуков, сопровождавших магический обряд, который являлся формой общественного трудового процесса.

В начале, как мы уже знаем, они были чародейными выкриками, которые своей повторяемостью развивали голосовые связки и другие органы произношения. И вот — нужен был только один шаг, чтобы эти звуковые комплексы стали словами. Достаточно было человеку оказаться вынужденным хозяйственными потребностями понять, уяснить себе возможность обозначения этим звуковым комплексом хотя бы одной группы явлений или предметов, чтобы началось беспрепятственное развитие звуковой речи, то есть расширение круга предметов и явлений, обозначаемых каждым из имеющихся звуковых комплексов, соединений.

Здесь, вместе с постепенным переходом к скотоводству и земледелию, мы уже вступаем в новые стадии языкового развития, в тотемистическую (один из ее идеологических признаков: обожествление зверя, растений и т.п., как родоначальника данного племени) и в космическую (обоожествление неба и небесных явлений). Теперь каждый из звуковых комплексов употребляется уже раздельно, обозначая, однако, не одно явление, а целую группу, на наш взгляд, почти ничем не связанных между собой, явлений. Первичный звуковой комплекс становится многозначным словом, словом вначале применявшимся во всех значениях, какие только знало человечество. Первыми предметами, получившими свое словесное обозначение были, само собой разумеется, те, которые ближе всего стояли к хозяйственной деятельности человека, и, следовательно, тем самым предметы культовые, чародейственные, ибо магия и труд еще воедино сливались в его смутном сознании.

И первым словом человечества стало слово, обозначавшее то, что открыло нам путь цивилизации, то, чему мы обязаны и своим первым каменным орудием, и первым языком, и первыми проблесками разума.

И слово это:

«Рука» — рука трудящегося человека.

Впоследствии слово «рука» сольется с целым рядом значений культового характера, прежде всего с группами «небо + вода + огонь».

Эти группы значений распадутся на новые, например: «вода + небо» получит значение «облако + дым + мрак»; «огонь 4- небо» будет зна-

¹ Под идеологией мы будем понимать всю совокупность отражений и преломлений в мозгу человека общественной и природной действительности, выраженную и закрепленную им в слове, рисунке, чертеже или в иной выраженной знаковой форме.

нить «свет 4- блеск 4- молния» и так далее. Звуковых слов ведь еще слишком мало; а круг предметов, входящих в умственный кругозор человека, все увеличивается, благодаря развитию хозяйственной деятельности. Будет происходить перенос значения из одного сложного явления, например «неба», на как бы составляющие его части, например, на солнце, звезды и даже на птиц, которые, если перевести это слово на наш язык, будут называться «небесятами».

Однако, эти звуковые комплексы никогда не смогли бы превратиться в развитый язык, если б с новыми эпохами развития хозяйственной деятельности не возникло того нового явления, которое решило судьбу человеческой речи: процесса языкового скрещения.

Вполне понятно, что обособленно живущий человек не только не создал бы речи, но и вообще не создал бы никакой культуры.

Уже в самой основе человеческого культурного развития — в трудовой деятельности лежит необходимость объединения в группу, в коллектив, создающийся путем начального скрещения. Вместе со скрещением уже целых человеческих группировок (внешних: племенных, государственных; внутренних: профессиональных, классовых, сословных) происходит скрещение и языковых элементов, разных в каждой группировке. В результате обогащается словарный запас, появляются скрещенные слова, то есть составленные из нескольких основных элементов. Но благодаря ограниченности звуков, отдельные элементы этих слов сокращаются, урезаются. Такие, как бы усеченные, соединения воспринимаются как уже совершенно цельное новое слово, которое может быть основой для следующих словообразований.

Дальнейший этап развития речи — это уже соединение слов во фразы, сначала простым путем — без изменения их формы, затем, с присоединением особых словесных частиц для определения взаимоотношений слова во фразе и, наконец, с помощью изменения самой формы слова (как, например, склонение и спряжение в нашем языке).

Из всего предыдущего ясно, какую роль играла общественно-трудовая организация для возникновения и развития языка. Мы можем проследить эту связь не только в области значений слов (в так называемой семантике), но и в области грамматики.

Приведем пример сначала для семантического (в области значения слова) отражения социально-экономического строя.

Предположим, что враждебные столкновения каких-нибудь племен привели к полному подчинению одного племени другому, занявшему и территорию (землю) побежденного племени. Тогда племя-победитель окажется господствующим классом в этой скрестившейся группировке людей, классом, пользующимся даровым трудом (рабским или полусвободным) своих покорившихся врагов. Но оба эти племени имели свои священные наименования, названия своего тотема (обожествленного зверя, растения и т.п.) или племенного бога. Ясно, что впоследствии наименование племени-победителя получит значение «доброе», «хорошее», а наименование побежденного — будет значить «злой», «дурной». Это же различие перейдет и на название сословий. Так, название некогда мощного, но покоренного римлянами племени «пеластов» у

древних римлян превратилось в обозначение «плебеев», людей низшего сословия, или название прославленного в древнегреческих легендах кавказского племени «колхов» получило, с его порабощением, у грузин значение «крестьянина», «раба». Так «племенные термины (обозначения), в числе их тотемные, получают переоценку, расцениваются по социальному положению тех или других племен, скрестившихся в процессе образования новых этнических (племенных) видов народов и обратившихся в сословия. В связи с этим... социальные термины, не только сословные звания, представляют прежние племенные названия»¹.

В качестве примера для грамматического отражения общественных отношений можно привести образование частей речи. Особенно показательным в этом отношении образование местоимений, которые возникают с появлением собственности. Так как вначале появляется собственность не личная, а племенная и родовая, то местоимения сперва указывают на коллективное лицо, на племя и на его тотем (или, несколько позже, на бога, хранителя прав собственности данной социальной группы).

Лишь впоследствии, уже с появлением личной собственности выделяется первое лицо единственного числа («я») и противопоставляемое ему второе и третье лицо («ты», «он»).

Изложенного нами вполне достаточно, чтобы убедиться в том, что язык не является ни даром бога, ни даром природы. Он — продукт человеческой коллективной деятельности и во всех своих элементах отражает и хозяйственную и социально-политическую организацию породившего его общества.

2. РОЛЬ ЯЗЫКА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Однако, в нашем выводе имеется существенный пробел. Нами совершенно не затронута сама собой напрашивающаяся связь между языком и общественной мыслью. Но об этом мы будем говорить несколько позже. Теперь же мы должны поставить иной вопрос.

Если язык, как мы видели, есть продукт общественной жизни, ее создание и отображение, то какую роль, в свою очередь, играет язык в процессе развития этой самой общественной жизни? Другими словами, язык, который является как бы надстройкой над социально-экономическими отношениями, оказывает ли обратное влияние на эти, породившие его, отношения?

Этот вопрос в значительной степени проще вопроса о происхождении языка и поэтому мы будем весьма кратки. Всякому непредубежденному сознанию ясно, какую громадную роль должен играть язык в организации общественной жизни.

Уже примитивнейший, первый язык человечества — линейный или ручной — до наших дней сохранившийся в качестве вспомогательного средства при звуковой речи (обычная жестикуляция рук и мимика лица при разговоре), этот первый язык знаменует резкий разрыв с миром природы и начало созидания нового мира, — мира общественного че-

¹ Н. Я. Марр. «По этапам развития яфетической теории». 1926 г., стр. 210.

ловека, мира социальной истории. Мало было положить грань между этими двумя мирами взмахом первого орудия, сотворенного рукой человека, — взмахом каменного топора. Нужно было укрепить эту новую позицию двуногого «животного, делающего орудия», — и укрепить ее можно было лишь путем теснейшей сплоченности, теснейшего взаимодействия человеческих группировок. В той страшной борьбе за существование, о которой мы сейчас даже не имеем достаточного представления, вопросы коллективного добывания пищи, коллективной защиты от диких зверей и т.д. и т.д., — были вопросами самого существования человечества. Но коллективная деятельность возможна лишь при условии хотя бы малейшей согласованности в действиях, при условии хотя бы малейшего представления о поставленной общей цели. Для этого необходимо, чтобы люди могли понимать друг друга. И эту задачу выполняет уже язык жестов и мимики, становящийся древнейшим средством человеческого общения. Но это общение не только способствовало трудовой организации, но оно содействовало и организации, общественной мысли, общественного сознания. Человеческой психике приходилось совершать хотя и элементарную, но для того времени труднейшую мыслительную работу. Ведь для осуществления факта речевого общения необходимо, чтобы тот смысл, который вкладывается в движение руки одного человека, был понятен другому человеку, чтобы этот другой умел поставить (благодаря предшествующему опыту) данное движение в нужную связь с тем предметом или событием, вместо которых оно употреблено. Иными словами, человек должен понять это движение как обладающее каким-то значением, понять его, как выражающий нечто знак. Но этого еще мало. Знак, изображаемый рукою, не должен быть случайным, мимолетным знаком. Только сделавшись постоянным знаком, он сможет войти в кругозор данной человеческой группировки, окажется нужным ей, станет общественной ценностью. С ростом и изменением хозяйственной организации этот знак, конечно, будет постепенно меняться, но меняться почти неуловимо для того поколения людей, которые им пользуются.

Однако, все сказанное нами только одна сторона процесса речевого общения людей — этот процесс не смог бы осуществиться, если бы жестикоуляционный (а впоследствии и словесный) знак оставался только внешним знаком. Он должен стать знаком внутреннего употребления, "стать внутреннею речью, — тогда только будет создано второе необходимое условие речевого общения (кроме подачи знака): понимание знака и ответ на него.

3. ЯЗЫК И КЛАСС

Итак, язык становится необходимым условием трудовой организации людей. Но в этой трудовой организации, с развитием хозяйственной деятельности, происходит выделение особых лиц, несущих какие-то иные обязанности и обладающих иными правами. Это связано с возникновением звуковой речи, долгое время бывшей речью священной, чародейственной и потому сокровенной. Постепенно выделяются хранители этой тайной речи, группа жрецов или шаманов. Они окру-

жены особым почтением и благоговением, ибо они — «всеведущи» и «всемогущи». Ведь они владели теми таинственными словами-заклинаниями, от которых, с точки зрения первобытного человека, зависели и удачный сбор съедобных трав, и счастливая охота и уничтожение врагов, и общее благосостояние племени! Так, на самой заре человеческой истории, язык невольно содействует и зачаткам классового и сословного разделения общества¹.

В дальнейшей истории человечества, с появлением частной собственности и с образованием государства, требуется уже правовое, официальным языком выраженное, закрепление имущественных отношений. Появляются юридические формулы, еще тесно связанные с религиозными формулами. Слово как бы освящает своим бывлым чародейственным авторитетом законы, выгодные правящему меньшинству и способствующие закреплению угнетенного большинства. Без языка, конечно, была бы немислима та развитая система законодательства, с которой мы встречаемся уже у древнейших исторических народов — у шумеров, египтян и так далее.

Но не только писанные юридические законы, но и неписанные, моральные (нравственные) законы создаются, уясняются и становятся принудительной силой лишь с появлением человеческой речи.

Наконец, и это само собой разумеется, без помощи слова не возникла бы наука, литература и т.п., короче говоря, никакая культура не могла осуществиться, если бы человечество оказалось лишенным возможности социального общения, материализованной формой которого и является наш язык.

4. ЯЗЫК И СОЗНАНИЕ

Но все это как бы внешняя сторона той роли, которую играет язык в общественной жизни, сторона, которая легче всего бросается в глаза и легче всего поддается изучению.

Несравненно более сложен вопрос о том, какое влияние оказывает язык на те явления общественной жизни, которые носят название «классового сознания», «общественной психологии», «общественной идеологии» и т.д. И при этом неминуемо должен встать новый вопрос, теснейшим образом связанный с предыдущим: какое значение имеет язык для индивидуального, личного сознания (психики) человека, для образования его «внутренней» жизни, его «переживаний» и для выражения этой жизни, этих переживаний.

Вся группа данных вопросов имеет первостепенное значение для всякого, кому приходится иметь дело с языком и как материалом, и как орудием творчества. Вождь мы как раз и начали эту статью с изображения того состояния писателя, которое обычно называют муками слова.

Но ведь эти «муки слова» мы обычно приписываем или тому, что у нас не хватает слов, чтобы «выразить» наши переживания, или тому, что слова бессильны передать все то, что хочет «сказать душа».

¹ К вопросу об образовании «литературного» языка, являющегося языком господствующего класса, мы подойдем в одной из следующих статей.

Выяснить, соответствуют ли действительности эти утверждения, выяснить в самом ли деле «муки слова» рождаются только вследствие «недостатка»; слов или их собственного «бессилия» и является нашей задачей.

Мы видели, что условия коллективной борьбы с природой, происходившие в форме коллективного хозяйственно-магического процесса, вызвали появление сначала мимической, обиходной, а затем и звуковой (культовой) речи. С течением времени звуковая культовая речь делается достоянием и житейского обихода, повседневного жизненного общения. Она развивается благодаря многообразным скрещениям, вызванным дальнейшим ростом хозяйственной деятельности человека. Но от самых первых ступеней своего образования речевое общение людей было неразрывно связано с другими формами социального общения. Выросло оно из общей для них всех почвы производственного общения. Речевое общение всегда оказывается связанным, как мы увидим ниже, с реальной жизненной обстановкой, с реальными действиями (актами) человека: трудовыми, обрядовыми (ритуальными), игровыми и разными другими. Но что при этом происходило с сознанием человека? Развивалось ли оно независимо от развития речевого общения, или между ними была связь, — и какая связь? Ведь может показаться, что именно рост сознания определяет рост языка, количество его слов, выражений и т.д. Разве человек с едва пробудившимся, тусклым сознанием может быть обладателем богато развитого языка, с громадным запасом разнообразнейших слов, четко построенных фраз и метких выражений? Конечно, нет. Но вот здесь-то, благодаря кажущейся очевидности, обычно и впадают в ошибку, совершенно одинаковую с той, в которой жило человечество до знаменитого открытия Коперника¹. Разве не «очевидно», что солнце каждый день «восходит» и «заходит», следовательно, что оно вращается вокруг земли? И оказывается, что эта «очевидность» только ошибка наших чувств: ведь земля вращается вокруг солнца, а не наоборот. То же самое происходит и в вопросе взаимоотношения языка и сознания.

Прежде всего попробуем определить, что представляет собой наше сознание?

Закроем глаза и начнем размышлять над нашим вопросом. Первое, что мы уловим в себе, это какой-то поток слов, иногда связанных в определенные фразы, но чаще всего бегущих в какой-то непрерывной смене обрывков мыслей, привычных выражений, каких-то общих слитных впечатлений от тех или иных предметов или явлений жизни. И этот пестрый словесный хоровод все время движется, то отклоняясь, то снова возвращаясь к своей основной теме, к тому вопросу, который мы пытаемся обдумывать. Но постараемся теперь отвлечься от всяких слов.

¹ Николай Коперник (1462—1543), первый из астрономов доказывал, что центральным светилом является неподвижное солнце, около которого вращаются все планеты, в том числе и земля. Это несогласное с Библией учение вызвало ожесточенное сопротивление со стороны духовенства, но научная истина оказалась сильнее религиозного невежества.

Что мы сможем наблюдать в себе? Возможно, что появятся какие-нибудь зрительные или слуховые представления, обрывки виденных когда-то картин природы или клочки услышанных мелодий. Отвлечемся и от этого. Пожалуй, мы ощутим или биение сердца, или шум крови в ушах или возникнут представления, связанные с работой наших мускулов — так называемые «моторные» (двигательные) представления. Но если бы нам удалось путем какого-то исключительного напряжения воли отделаться и от этих моторных (двигательных) представлений, то что же останется от нашего сознания?

Ничего.

Полное небытие, подобное бессознательному состоянию или сну без сновидений.

И для того, чтобы вернуться снова к нормальному «сознательному» состоянию нам надо разбить эти стены небытия, выпустить в себя всю пунтицу слов и представлений, в которые облекаются наши мысли, желания, чувства, произнести внутри себя хотя бы только маленькое слово: «Я».

Назовем этот поток слов, который мы наблюдаем в себе, внутренней речью. Пристально следя за собой, мы увидим, то в конце концов ни один акт сознания не может без нее обойтись. Даже если в нас возникнет какое-нибудь чисто физиологическое ощущение, — например, чувство голода или жажды, то для того, чтобы «ощутить» это чувство, сделать его сознательным — нам необходимо как-то выразить его внутри себя, воплотить его в материале внутренней речи. И это выражение чисто физиологической потребности с самого начала своего так же обусловлено тем общественным бытом, той средой, в которой мы живем, как и самое «переживание».

5. «ПЕРЕЖИВАНИЕ» И «ВЫРАЖЕНИЕ»

Возьмем какое-нибудь наипростейшее словесное выражение любой потребности, например, голода. Возможно ли чистое, ни в какой внутренней или внешней речи не выраженное или, как лучше сказать, идеологически¹ не преломленное «выражение» этой потребности? Конечно, такого чистого, свободного от всего социального, выражения голода — как бы голоса самой природы — мы никогда не найдем.

Всякая природная потребность, чтобы стать пережитым и выраженным человеческим желанием, должна обязательно пройти через стадию идеологического, следовательно, социального преломления, подобно солнечному или звездному лучу, который может достигнуть нашего глаза, лишь неизбежно преломившись в земной атмосфере. Ведь человек не может сказать ни единого слова, оставаясь просто человеком, природной (биологической) особью, двуногой разновидностью животного царства. Самое простое выражение голода: хочу есть, — может быть сказано (выражено) только на каком-нибудь определенном языке (хотя бы на языке линейном или ручном), и будет сказано с определенной интона-

¹ Т.е. в каком-либо знаке, слове, жесте, чертеже, символе и т.д.

цией¹, с определенной жестикюляцией. Но ведь этим самым наше элементарное выражение физиологической, природной потребности неизбежно окажется окрашенным социологически и исторически: эпохой, социальной средой, классовым положением говорящего и той реальной, конкретной обстановкой, при которой происходит высказывание.

Попробуем теперь начать снимать эти пласты исторического и социального оформления нашего выражения голода.

Сначала отвлечемся от определенного языка, затем от определенной интонации голоса, от жеста и т.д. и наконец... мы очутимся в глупом положении мальчика, который пытался найти ядро луковицы, последовательно снимая с нее оболочку за оболочкой. От выражения, как и от луковицы, ничего не останется.

Как мы увидим дальше, ничего не останется и от переживания.

Присмотримся ближе к тому, как ближайшая социальная обстановка, в которой произносится высказывание о своем голоде, определяет форму высказывания.

Решением этого вопроса мы перекидываем тематический мостик к нашей следующей статье и одновременно готовим материал для тех выводов, которые придется нам в ней сделать.

Прежде всего, кому говорящий заявляет о своем желании поесть? Ведь если он говорит человеку, который обязан его накормить, — рабу, слуге и т.д. — то он выразит свое желание в форме или резкого приказа, с определенной повелительной интонацией, или в вежливой форме, но уверенной в немедленном согласии на удовлетворение его просьбы.

Стоит только подумать, до какой степени многообразны и различны те словесные формы, в которых люди выражают свое желание поесть, в зависимости от того, где они находятся: в гостях, у себя дома, в ресторане, в общественной столовой и т.д. И как велико расстояние между теми интонациями голоса, которые звучат в еще неизжитом наследии былых чародейственных культов, в молитвенной формуле «хлеб наш насущный даждь нам днесь», и в развязном крике Хлестакова: «мне очень есть хочется: я не шутя это говорю!»

Итак мы видим, что чисто физиологическое состояние голода — само по себе не может получить выражения: необходимо определенное социальное и историческое местонахождение голодающего организма. Всегда решающим моментом является вопрос: кто голодает, с кем/и среди кого, другими словами, всякое выражение оказывается обладающим социальной установкой. Следовательно, оно определяется участниками данного события высказывания, и ближайшими и отдаленнейшими. Взаимоотношение этих участников события и формирует высказывание, заставляет его звучать так, а не иначе, — как требование или как просьбу, как отстаивание своего права, или как мольбу о

¹ Интонация — то повышение или понижение голоса, которое выражает наше отношение к предмету высказывания (радостное, скорбное, удивленное, вопросительное и т.д.).

милости, в стиле высокопарном или простом, уверенно или робко и так далее.

Вот именно эта зависимость между высказыванием и той конкретной обстановкой, в которой оно происходит, — имеет для наших исследований величайшее значение. Не учитывая этой обстановки, не учитывая классового взаимоотношения говорящих, мы никогда не сумеем правильно подойти к тем вопросам, которые являются для нас самыми существенными: к вопросам художественной стилистики. Только тогда, когда мы изучим связь между типом социального общения и формой высказывания, когда мы увидим, что всякое «выражение» какого-нибудь «переживания» есть документ социального события, только тогда эти вопросы стилистики уяснятся вполне.

Теперь перед нами встанет дальнейшая задача. Мы видели, что выражение какого-нибудь переживания нуждается прежде всего в помощи языка, понятного в самом широком смысле — как внутренняя и как внешняя речь. Без языка, без определенного словесного или хотя бы жестикюляционного высказывания, нет выражения, как нет его и без действительной социальной обстановки, и без действительных участников ее.

Но переживание? Неужели и оно также нуждается в языке? Неужели наши чувства: любовь, ненависть, горе, радость, — также нуждаются в помощи языка и не могут без него достигнуть полноты своего бытия в сознании человека? Ответить на это не трудно. Ведь даже простое, смутное осознание какого-нибудь ощущения, хотя бы голода, и без его внешнего выражения все равно нуждается в какой-нибудь идеологической форме. Ведь всякое осознание нуждается во внутренней речи, во внутренней интонации и в зачаточном внутреннем стиле: возможно просительное, досадливое, злобное, негодующее и тому подобное осознание своего голода. Внешнее выражение, в большинстве случаев, только продолжает и уясняет направление внутренней речи и заложенные уже в ней интонации.

Попробуем сделать опыт самонаблюдения.

Всякому случалось, вероятно, пережить какую-нибудь внезапную радость. Представим себе, что мы чрезвычайно обрадовались, ну, хотя бы прочитав неожиданно блестящий отзыв о своем произведении, которое, с нашей точки зрения, было довольно посредственным. Что явится самой важной организующей силой нашего переживания? Без всякого сомнения все то, что относится к внешней стороне этого события: факт появления в журнале блестящего отзыва после долгого ожидания его.

Назовем всю обстановку или положение данного события его ситуацией. В дальнейшем мы будем постоянно пользоваться этим словом и по этому запомнить его чрезвычайно важно¹.

¹ Ситуация — по-французски la situation (читается — ля ситуасьон) значит положение, обстоятельства, условия чего-либо происходящего. Чаще всего употребляется для обозначения взаимоотношения действующих лиц в пьесе в каждый данный элемент.

Итак, ситуация является необходимым условием нашего переживания. Из чего же складывается это переживание? Прежде всего в нас происходит целый ряд явлений, которые связаны с нашим организмом: учащенное дыхание, ускоренное биение сердца, мускульные движения (желание хлопнуть в ладоши) и тому подобное. Всю совокупность этих явлений, которые являются как бы бессознательным ответом организма на внешнее событие, назовем органической реакцией.

Но эта органическая реакция, эти внутрителесные изменения организма под воздействием внешней обстановки, т.е. ситуации прочтения отзыва, неизбежно сопровождаются потоком внутренней речи, благодаря которой мы уясняем себе все происходящее.

В самый момент чтения рецензии этот поток может прорваться наружу, во внешнюю речь в форме каких-нибудь бессвязных радостных восклицаний, которые затем перейдут в более оформленную, систематическую речь. Но нет никакого качественного разрыва между первым ощущением забившегося сердца при виде долгожданной рецензии, и теми рядами вполне отчетливых и ясных рассуждений, которыми мы начнем обмениваться с кем-нибудь, быть может через несколько же минут.

Можно сказать, что вся область внутренней жизни, весь мир наших переживаний двигается где-то между физиологическим состоянием организма и законченным внешним выражением. Чем больше этот мир переживаний приближается к своему низшему пределу, тем глуше и темнее переживание, глуше и темнее его сознаваемость и ощутимость. Но чем ближе он к своему высшему пределу — законченному выражению, тем он сложнее, но вместе с тем и яснее и богаче и полней выражает всю сложность социальной ситуации. Внутренняя речь — это та сфера, та область, в которой организм из физической среды переключается в социальную среду. Здесь происходит социализация всех органических проявлений и реакций.

Конечно, на низших ступенях развития словесное выражение может заменяться иными способами: линейной (ручной) речью, — нечленораздельными, но выразительно проинтонированными криками и так далее. Но отношение переживания к выражению и здесь остается тем же самым. Сознание, которое не было бы воплощено в идеологическом материале внутреннего слова, жеста, знака, символа — не существует и существовать не может.

6. ЖИЗНЕННАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Мы позволим себе называть всю совокупность жизненных переживаний, — отражающих и преломляющих общественное бытие — и не посредственно связанных с ними внешних выражений — жизненной идеологией. Жизненная идеология омысливает каждый наш поступок, действие и каждое наше «сознательное» состояние. Из непостоянного, изменчивого океана жизненной идеологии постепенно выступают многочисленные острова и материки идеологических систем — науки, искусства, философии, политических воззрений.

Эти системы являются, в конечном счете, продуктом экономического развития, продуктом хозяйственно-технического обогащения общества. В

свою очередь эти системы оказывают сильнейшее обратное влияние на жизненную идеологию и чаще всего задают ей тон. Но в то же время эти сложившиеся идеологические продукты все время сохраняют самую живую связь с жизненной идеологией, питаются ее соками и вне ее мертвы.

Не надо думать, что жизненная идеология это нечто цельное, монолитное, во всех своих частях одинаковое и похожее. Мы должны различать в ней целый ряд пластов от самых нижних, наиболее текучих и меняющихся, до верхних, непосредственно примыкающих к идеологическим системам.

Здесь нас мало интересуют нижние пласты, т.е. все смутные, недоразвитые, мелькающие в нашем сознании переживания, мысли и случайные, праздные слова. Для нас важнее познакомиться с теми высшими пластами жизненной идеологии, которые носят творческий характер.

В этих высших пластах происходит существенное для нас общение автора с его читателями. Здесь вырабатываются их общий язык и их взаимоотношение (точнее говоря, взаимоориентация). И автор и читатель встречаются на общей внелитературной почве, может быть, служат в одном учреждении, участвуют в общих заседаниях и собраниях, беседуют за чайным столом, слушают те же разговоры, читают те же газеты и книги, смотрят те же фильмы. Здесь, таким образом, слагаются, оформляются и стандартизируются их «внутренние миры». Другими словами, происходит как бы своеобразное «скрещение» их взглядов, мнений, как бы скрещение внутренней речи целой группы лиц, наподобие скрещения племенных языков, о котором мы говорили выше.

7. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ

Из всего сказанного нами ясно, что то явление, которое обычно называется «творческой индивидуальностью», на самом деле является выражением твердой и постоянной линии социальной установки (ориентации), т.е. классовых взглядов, классовых симпатий и антипатий данного человека, сложившихся и оформившихся в материале его внутренней речи.

Социологическая структура внутренней речи в ее высших пластах и заложенные в ней социальные ориентации в значительной степени определяют идеологическое, в частности художественное творчество данного лица, получая в этом творчестве свое окончательное развитие и завершение. И это чрезвычайно важно учитывать. Нужно помнить, что всякое, сколько-нибудь значительное и оригинальное произведение творится, собственно говоря, на протяжении почти всей жизни писателя, как и художника, или композитора. Прежде всего, самые основные направления его классовых симпатий и антипатий, его взглядов, вкусов, которые определяют и пронизывают собой и содержание и форму произведения, уже проработаны и отстоены во внутренней речи. Их нельзя в одно мгновение переделать в угоду «сегодняшнему дню» и его литературным требованиям. Они как бы даны писателю и уже в их прочных, хотя и широких пределах строится художественный замысел, выбирается тема, жанр и так далее.

Внешняя художественная речь не может пойти вразрез с основными социальными установками внутренней речи. Если она попытается это сделать, то неизбежно утратит свою продуктивность и силу, будет звучать неискренно, как затверженный урок с тусклой, случайной и неубедительной интонацией. Стиль внутренней речи должен определять стиль внешней речи, хотя внешняя речь и оказывает обратное влияние на речь внутреннюю. Между внутренним и внешним стилем, стилем «души» и стилем произведения существует такое же взаимодействие, как между жизненной идеологией и оформленной, зафиксированной идеологической системой: внутренняя речь оживляет, снабжает соками воспринимаемую и создаваемую внешнюю речь, но в то же время и определяется ею.

Нормальным образом здесь не должно быть разрыва, не должно быть скачка. Та же самая социальная группа, которая дала данному лицу язык, дала направление его взглядам, вкусам, оценкам, одним словом, определила тон и характер его внутренней жизни, противопоставит ему теперь как внешняя среда, как читательская масса, как круг потребителей и критиков его художественного творчества. Поэтому, если возникают противоречия и конфликты между внутренней и внешней речью писателя, то имеются особые социальные причины такого конфликта.

Этими словами мы, конечно, только намечаем путь к правильному решению вопроса о «муках слова», о них нам придется еще говорить в будущем, когда мы ближе исследуем структуру художественного творчества и роль слова в этой структуре. Пока же мы попытаемся систематичнее представить себе *путь* художественного творчества.

Переход от переживания как внутреннего выражения к внешне осуществленному высказыванию есть первая ступень идеологического, в нашем случае, литературного творчества. В этой стадии укрепляется та социальная установка, которая уже заложена, или возможность которой намечена в переживании. Здесь как бы появляется и учитывается предполагаемый слушатель, предполагаемый участник того события, которое вызывает переход внутреннего выражения к внешнему. Происходит первое испытание и проверка идеологических форм переживания.

Во второй стадии своего осуществления примитивное жизненное оформление становится уже идеологическим продуктом — произведением в собственном смысле слова. Здесь происходит существенная перестройка всей социальной структуры выражения: зыбко намеченный, предполагаемый («внутренний») слушатель начинает учитываться как действительный, наличный слушатель, начинает учитываться определенным образом организованная читательская масса.

Самым существенным моментом этой второй стадии является овладение материалом, превращение его в предмет искусства (в статую, картину, симфонию, поэму, роман и т.д.). В первой стадии переход внутренней речи во внешнюю совершался еще непосредственно в глубинах жизненной идеологии. Поэтому там и нельзя было говорить о мастерстве, о художественных приемах и т.п. Но в литературе рассмотренная нами вторая стадия тесно примыкает к предшествующей, так как и материалом и орудием творчества здесь является язык.

Художественное высказывание, то есть литературное произведение, так же социологично, как социологично и реальное жизненное высказывание.

Лишь путем социологического исследования мы подойдем к уяснению сущности тех явлений, которые связаны — с конфликтами внутренней и внешней речи и носят характерное название: «муки слова».

Но об этом — ^ значительно позже.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

КОНСТРУКЦИЯ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

1. СОЦИАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ И РЕЧЕВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ. 2. МОНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И РЕЧЬ ДИАЛОГИЧЕСКАЯ. 3. ДИАЛОГИЧНОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ. 4. СОЦИАЛЬНАЯ УСТАНОВКА ВЫСКАЗЫВАНИЯ. 5. ВНЕСЛОВЕСНАЯ (ПОДРАЗУМЕВАЕМАЯ) ЧАСТЬ ВЫСКАЗЫВАНИЯ. 6. СИТУАЦИЯ И ФОРМА ВЫСКАЗЫВАНИЯ; ИНТОНАЦИЯ. ВЫБОР И РАЗМЕЩЕНИЕ СЛОВ. 7. СТИЛИСТИКА ЖИЗНЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

1. СОЦИАЛЬНОЕ ОБЩЕНИЕ И РЕЧЕВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

В нашей предыдущей статье мы выяснили социальную природу языка. Мы показали те факторы, те движущие силы, которыми определялось возникновение и развитие языка: трудовая организация общества и классовая борьба. Мы убедились также, что человеческая речь есть явление двустороннее: всякое высказывание предполагает, для своего осуществления, наличие не только говорящего, но и слушающего. Всякое языковое выражение впечатлений от внешнего мира — как непосредственных, так и отстоявшихся в глубинах нашего сознания и получивших более прочные и устойчивые идеологические очертания — всегда установлено на другого, на слушающего, хотя бы реально этот другой и отсутствовал. Мы уже видели, что самые простейшие, примитивные выражения даже чисто физиологических желаний и ощущений уже обладают определенной социологической структурой.

Все это дает нам возможность построить окончательное определение языка и перейти к более обстоятельному рассмотрению конструкции всякого высказывания, как жизненного, так — впоследствии — и литературного.

Прежде всего мы должны помнить, что язык не является чем-то неподвижным, раз навсегда данным и строго определенным в своих грамматических «правилах» и «исключениях». Язык вовсе не является мертвым, застывшим продуктом социальной жизни: он непрерывно движется, в своем развитии следуя за развитием общественной жизни. Это прогрессирующее движение языка осуществляется в процессе общения человека

с человеком, общения не только производственного, но и речевого. В речевом общении, являющемся одной из сторон более широкого — социального — общения, и вырабатываются различнейшие типы высказываний, соответствующих тому или иному типу социального общения.

Мы никогда не сможем понять построения какого-либо высказывания (каким бы самостоятельным и законченным оно нам ни казалось), не учитывая того, что оно является только одним моментом, одной каплей в потоке речевого общения, в потоке столь же непрерывном, как непрерывна сама общественная жизнь, сама история.

Но и речевое общение — это только одна из многочисленных форм развития («становления») того социального коллектива, в котором осуществляется речевое взаимодействие живущих общественной жизнью людей. Поэтому было бы безнадежной задачей стараться понять конструкцию высказываний, из которых слагается речевое общение, вне всякой связи с действительной социальной обстановкой (ситуацией), вызывающей эти высказывания.

Таким образом, мы приходим к нашему последнему выводу: действительная сущность языка есть социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое одним или многими высказываниями.

От чего же зависит и в каком порядке протекает изменение форм языка?

Материал предшествующей статьи позволяет нам построить завершающую его схему, которая и дает ответ на поставленный нами вопрос:



Эта схема и послужит нам руководящим принципом при исследовании той реальной единицы речи, которую мы называем высказыванием.

Нам не придется, конечно, останавливаться на вопросах, связанных с изучением форм и типов экономической жизни общества. Эти вопросы служат предметом изучения других, обществоведческих наук, в частности — политической экономии.

Мы не задержимся долго и на рассмотрении типов социального общения. Для наших целей достаточно указания на типы наиболее существенные и часто встречающиеся. Лишь одному из них, в наших последующих статьях, мы должны будем уделить особое внимание, именно — общению художественному.

Присматриваясь к общественной жизни, мы легко можем выделить, помимо уже указанного нами типа художественного общения, еще еле-

дующие: 1) общение производственное (на заводах и фабриках, в колхозах и т.п.); 2) общение деловое (в учреждениях, в общественных организациях и т.п.); 3) общение бытовое (встречи и разговоры на улице, пребывание в общественной столовой, у себя дома и т.п.); и наконец 4) идеологическое общение в точном смысле этого слова: агитационное, школьное, научное, философское во всех их разновидностях.

То, что мы в предыдущей статье называли ситуацией, и есть не что иное, как действительное осуществление в реальной жизни той или иной формации, той или иной разновидности социального общения.

Но всякая жизненная ситуация, организующая высказывание, неизбежно предполагает своих действующих лиц — говорящего или говорящих. Это само собой разумеющееся необходимое наличие участников ситуации будем называть аудиторией высказывания.

Всякое жизненное высказывание (как это будет видно несколько дальше) включает в себе, помимо выраженной словесной части, еще и эту невыраженную, но подразумеваемую, внесловесную часть (ситуацию и аудиторию), без понимания которой не может быть понято и само высказывание.

Это высказывание как единица речевого общения, как некое смысловое целое складывается и принимает устойчивую форму именно в процессе определенного речевого взаимодействия, порожденного определенным типом социального общения. Каждый из приведенных нами типов этого общения по-своему организует, по-своему строит и завершает и грамматическую и стилистическую форму высказывания, его типовую структуру, которую будем в дальнейшем называть жанром.

Рассмотрим сейчас связь хотя бы одного типа социального общения — бытового — с соответствующим ему типом речевого взаимодействия.

Мы уже видели раньше, как ситуация и аудитория заставляют внутреннюю речь перейти в определенное внешнее выражение, которое непосредственно включено в оставшуюся невысказанной (но подразумеваемую) жизненную обстановку, восполняется в ней действием, поступком или словесным ответом других участников высказывания.

Законченный вопрос, восклицание, приказание, просьба — вот типичнейшие целые жизненных высказываний. Все они (особенно, такие, как приказание, просьба) требуют внесловесного дополнения, да и внесловесного начала. Самый тип завершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово (других людей).

Так, форма приказания определяется теми препятствиями, которые оно может встретить, степенью повиновения и проч.

Жанровое завершение здесь отвечает случайным и неповторимым особенностям жизненных ситуаций.

Об определенных типах жанровых завершений в жизненной речи можно говорить лишь там, где имеют место хоть сколько-нибудь устойчивые, закрепленные бытом и обстоятельствами, формы жизненного общения.

Так, совершенно особый тип жанрового завершения выработан в легкой и ни к чему не обязывающей салонной болтовне, где все — свои и где основная дифференциация (разделение) собравшихся (то, что мы называем «аудиторией»): мужчины и женщины. Здесь вырабатываются особые формы слова — намек, недосказанности, повторений маленьких и заведомо несерьезных рассказов и пр.

Другой тип завершения вырабатывается в беседе мужа и жены, брата и сестры. Совершенно иначе начинают, кончают и строят заявления и реплики случайно собравшиеся разнородные люди где-нибудь в очереди, в каком-нибудь учреждении и пр. Свои типы знают деревенские посиделки, городские гулянки, беседы рабочих в обеденных перерывах и пр.

Каждая устойчивая бытовая ситуация обладает определенной организацией аудитории и, следовательно, определенным репертуаром маленьких житейских жанров. Всюду житейский жанр укладывается в отведенное ему русло социального общения, являясь идеологическим отражением его типа, структуры, цели и социального состава.

Житейский жанр — часть социальной среды: праздника, досуга, общения в гостиной, в мастерской и т.п. Он соприкасается с этой средой, ограничивается ею и определяется ею во всех своих внутренних моментах¹.

2. МОНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И РЕЧЬ ДИАЛОГИЧЕСКАЯ

Наблюдая процесс образования этих маленьких житейских жанров, нетрудно заметить, что то речевое общение, в котором они возникают и завершаются, складывается из двух моментов: из высказывания говорящего и понимания этого высказывания слушающим. Это понимание всегда уже содержит в себе элементы ответа. Ведь мы (в нормальных случаях) всегда или соглашаемся или не соглашаемся с услышанным. Мы обычно отвечаем на всякое высказывание собеседника, отвечаем, если и не словами, то хотя бы жестом: движением руки, улыбкой, покачиванием головы и т.д. Можно сказать, что всякое речевое общение, речевое взаимодействие протекает в форме обмена высказываниями, т.е. в форме диалога².

Диалог — словесный обмен — является наиболее естественной формой языка³. Можно даже больше сказать: длительные высказывания одного говорящего — речь оратора, лекция профессора, монолог актера, рассуждения вслух одинокого человека — все эти высказывания монологичны лишь по внешней форме. По своей же сути, по всей своей и смысловой и стилистической конструкции — они диалогичны. Знание

¹ В.Н.Волошинов. Марксизм и философия языка. 1929 г., стр. 115-116.

² Диалог — взаимная беседа, двоих, в отличие от монолога, т.е. длительной речи одного лица. Высказывания, которыми обмениваются участники диалога, называются репликами (примеры диалога и монолога можно найти в любом произведении, написанном для сцены).

³ По этому поводу см. статью Л.П.Якубинского (правда несколько трудную для начинающего писателя) в сборн. «Русская речь», I, 1922, под заглавием: «О диалогической речи».

этого чрезвычайно важно для каждого писателя, пользующегося приемом монологической речи героя.

Ведь в самом деле: каждое высказывание — ораторское, лекционное и т.п. — рассчитано на слушателя, т.е. на его понимание и ответ (конечно, не непосредственный — ведь нельзя перебивать оратора или лектора своими ответными замечаниями), на его согласие или несогласие, другими словами на оценивающее восприятие слушателя («аудиторию»). Всякий опытный оратор или лектор отлично учитывает эту диалогическую сторону своей речи. Внимающие слушатели отнюдь не противостоят ему как безразличная, инертная, неподвижная масса безучастно следящих за ним лиц. Нет, перед ним — живой, многоликий собеседник. Каждое движение того или иного слушателя, его поза, выражение лица, покашливание, перемена места — все это служит для настоящего оратора-профессионала отчетливым и выразительным ответом, непрерывно сопровождающим его речь¹.

Как часто оратору приходится совершенно неожиданно отвлекаться в сторону, рассказывая какой-нибудь забавный случай или анекдот, не только чтобы оживить настроение аудитории, но иногда и для того, чтобы подчеркнуть («акцентировать») ту или иную мысль, которая слушателем может быть оставлена без должного внимания.

Оратор, который слушает только свой голос, или профессор, видящий только свою рукопись, — плохой оратор, плохой профессор. Они сами парализуют силу своих высказываний, разрушают живую, диалогическую связь со своей аудиторией и тем самым обесценивают свое выступление.

Ъ. ДИАЛОГИЧНОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ

— **Н**е у, хорошо; допустим, что это так, — попробуют возразить нам, — но ведь в приведенных примерах слушатель-собеседник реально существует и нет ничего удивительного, что слова говорящего учитывают его присутствие. Но как же быть в тех случаях, когда такого слушателя нет и говорящий — одинок? Неужели конструкция его интимнейших мыслей, движущихся в потоке его внутренней речи, или даже произносимых вслух, неужели и эти сокровенные высказывания так же социально ориентированы, так же учитывают своего слушателя? Неужели такие самовысказывания в одиночестве не являются чистой формой монолога, ни на кого, кроме самого говорящего, не установленного и ни от чего, кроме «психологического состояния» его, не зависящего?

Мы решаемся категорически утверждать, что и такие интимные речевые выступления сплошь диалогичны, сплошь пронизаны оценками своего возможного слушателя, своей возможной аудитории, пусть даже хотя бы мысль об этом слушателе и не приходила в голову говорящего.

¹ Любопытно отметить забавную беспомощность опытных лекторов или артистов, когда им впервые приходится выступать перед абсолютно невидимой и неосязаемой аудиторией — перед микрофоном радиопередачи.

И это доказывают не только выводы нашей предшествующей статьи, не только вскрытая нами социологичность человеческого сознания («переживаний» и их «выражений»). Нет, эту социальную, даже будем говорить точнее и откровеннее: эту классовую обусловленность всякой монологической речи, внешним проявлением которой является диалогичность этой речи, мы можем проверить сами, своим собственным опытом, — не обращаясь даже к литературному материалу — всякого рода дневникам, интимным записям и т.п.

Ведь как только мы начинаем размышлять над каким-нибудь вопросом, как только начинаем его внимательно обдумывать — немедленно же наша внутренняя речь (иногда, в одиночестве, и произносимая *вслух*) принимает форму вопросов и ответов, утверждений и последующих отрицаний, короче говоря, наша речь разбивается на отдельные, более или менее крупные, реплики, принимает диалогическую форму.

Ясней всего эта диалогическая форма выступает в тех случаях, когда мы должны принять какое-нибудь решение. Мы — колеблемся. Мы — не знаем, как лучше поступить. Мы спорим с собой, начинаем убеждать себя в правильности того или иного решения. Наше сознание как бы разбивается на два независимых и противоречащих друг другу голоса.

И всегда один из этих голосов, независимо от нашей воли и сознания, сливается с точкой зрения, с мнениями и оценками класса, к которому мы принадлежим. Всегда второй голос становится голосом наиболее типичного, наиболее идеального представителя нашего класса.

«Мой поступок — будет дурным поступком», — с какой точки зрения? Моей личной? Но откуда я взял эту «личную» точку зрения, как не из точек зрения тех, кем я был воспитан, с кем вместе учился, кого читал в газетах и книгах, кого слышал на митингах и лекциях? И если я отказываюсь от взглядов той социальной группы, к которой я до сих пор принадлежал, то лишь потому, что идеология другой социальной группы овладела моим сознанием, наполнила его, заставила признать правоту породившего ее общественного бытия.

«Мой поступок — будет дурным поступком», — этот «голос моей совести» на самом деле должен был бы звучать так: «твой поступок будет дурным поступком с точки зрения других, с точки зрения лучших представителей твоего класса».

Может показаться, что мы не всегда принимаем эту «точку зрения других» как должную и исчерпывающую. Ведь возможно, мы будем спорить с ней, будем полемизировать с невидимым слушателем-собеседником. Но предположим даже, что личность озлоблена на общество, — и все-таки, чем непримиримее она враждебна ему, чем резче пытается она утвердить свое индивидуальное «я», свое «своеволие» (как говорит один из героев Достоевского), — тем отчетливее становится диалогическая форма внутренней речи, тем ясней наблюдается столкновение в одном речевом потоке двух идеологий, двух точек зрения борющихся между собой классов.

Так, например, острая ненависть к пролетарскому обществу какого-нибудь «вредителя», равно как и тупая злоба любого «механического

гражданина» отнюдь не свидетельствуют о независимости и свободном «самоутверждении» их индивидуальной личности. Произносимые ими мысленно или вслух монологи неизбежно будут опираться на сочувствие предполагаемых слушателей, — на незримую аудиторию «осколков разбитого вдребезги» класса. Именно с их точки зрения будут строиться все высказывания; их возможные мнения и оценки определяют и внутреннее (или внешнее) звучание голоса (интонацию), и выбор слов, и композиционное размещение их в конкретном высказывании. В простом мысленном восклицании (вроде возмущенного «ну, знаете ли!..» или негодующего «нет, вы только подумайте!..») уже заключено явное и не прикрытое обращение к возможному слушателю — как к своему союзнику, сочувствующему свидетелю или признанному судье.

Возможен, конечно, гораздо более сложный случай, когда во внутренней речи звучат два противоречащих, но равноправных голоса, когда личность не знает, кому из них отдать первенство, за кем следовать.

Такой случай (если он характерен для определенной эпохи) свидетельствует о назревшей борьбе двух, еще одинаково сильных, классов за свое господство в исторической жизни, — борьбе, перенесенной и на арену индивидуального сознания.

Наконец, остается последний случай, — когда личность утратила своего внутреннего слушателя, когда в сознании разложились все устойчивые и прочные точки зрения и все бытие личности, все ее общественное поведение управляется лишь случайными, совершенно безответственными и беспринципными влечениями и побуждениями. Здесь мы присутствуем при явлении идеологического выпадения личности из классовой среды, которое обычно идет вслед за полным деклассированием человека. При особо неблагоприятных социальных условиях, такой отрыв личности от питающей ее идеологической среды может, в конце концов, привести даже и к полному распаду сознания, к безумию или идиотизму.

Разбираемый нами случай чрезвычайно богат наиболее резкими конфликтами между внутренней и внешней речью.

Когда личность выпадает из социального бытия, когда разрушается привычная система оценок и точек зрения, — в опустошенном сознании не остается ничего, что могло бы стать авторитетным и признанным выражением продуктивного и идеологически оправданного социального поведения. Мир новых слов, новых словесных значений, рожденный из «пламя и света» революций, вместе с новым общественным бытием остался за порогом сознания, не вошел в кругозор человека, не стал для него «своим». Старые же слова потеряли соответствие действительности, перестали быть ее знаками, ее символами, — и личность осталась одна со своими смутными настроениями и переживаниями, которые, по большей части, уже находятся за пределами их социального языкового выражения. Эти настроения и переживания, по мере их удаления от идеологического оформления и выражения (переход в нижние пласты жизненной идеологии, граничащие с физиологическим состоянием организма), все больше и больше группируются вокруг одного центра.

Личность потеряла себя в социальном мире, — но зато нашла себя теперь в мире своих чувственных, своих голо-природных влечений. Организующим центром становятся теперь не общественные, не так называемые «духовные» интересы, но интересы сексуальной жизни, интересы пола. Все эпохи кризисов и упадка, сопровождаемые глубокими переменами в экономических и политических отношениях, знают это торжество «животного человека» над «общественным человеком». В идеологических недрах гибнущего класса все сильнее и сильнее звучит этот мотив. Сексуальное становится суррогатом (подделкой и подменой) социального. Высшей ценностью объявляется любовь в ее наиболее элементарной, физиологической форме, — и устами своих литературных выразителей разлагающееся сознание западно-европейской буржуазной интеллигенции в XX веке пытается провозгласить «новое» евангелие: «В начале был пол» (Пшибышевский).

Но еще раньше в русской литературе были даны прекрасные образцы такого распада социальной личности, одержимой единым всепоглощающим сексуальным влечением. Их мы найдем (на иной, конечно, классовой почве) прежде всего у Достоевского. Рассмотрение их мы должны отложить до того времени, когда мы сможем заняться анализом структуры художественного монолога и диалога. Однако, мы все же позволили себе сравнительно долго остановиться на вопросе о диалогичности всякой жизненной речи и о связи ее с внутренним (предполагаемым) или наличным слушателем, желая дать начинающему писателю строго материалистическое, марксистское освещение тех вопросов, которые довольно часто объясняются слишком психологически, и даже откровенно идеалистически, и вследствие этого — неверно. Писатель обязан понимать те социальные причины и условия, которые в действительной жизни создают интересующие его характеры и положения (ситуации).

Конструируя своего героя, писатель ни на минуту не должен забывать, что сила художественной выразительности в значительнейшей степени зависит от силы жизненной правды, заключенной в произведении.

Неумолимая диалектика социальных событий, жестокая последовательность закона причин и следствий, и в жизни и в романе должны быть одни и те же.

4. СОЦИАЛЬНАЯ УСТАНОВКА ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Но вернемся теперь к нашей непосредственной теме. Мы убедились, что всякая речь есть речь диалогическая, речь, установленная на другого человека, на его понимание и действительный или возможный ответ. Такая установка на «другого», на слушателя, неизбежно предполагает учет того социально-иерархического¹ взаимоотношения, которое существует между собеседниками. Мы уже показывали в предшествующей статье, как изменяется форма высказывания (напр., «хочу есть») в зависимости от социального положения говорящего и слушающего и от всей социальной обстановки выска-

¹ Иерархия — порядок старшинства (должностей, чинов, общественного положения и т.д.).

звания. Эту зависимость высказывания от социально-иерархического веса аудитории (т.е. от классовой принадлежности собеседников, их имущественного состояния, профессии, служебного положения или, как это, например, было в дореформенной России, от их титула, чина, количества крепостных душ, сословия, капитала и т.п. и т.п.) — условимся называть социальной установкой высказывания.

Эта социальная установка будет всегда присутствовать в любом высказывании человека, не только в словесном, но даже и в жестикуляционном (посредством жестов и мимики), независимо от того, в какой форме оно осуществляется: говорит ли человек сам с собой (монолог) или в разговоре участвует двое или несколько лиц (диалог). Социальная установка и является одной из тех живых организующих сил, которые, наряду с обстановкой высказывания (ситуацией), конструируют не только его стилистическую форму, но даже его чисто грамматическую структуру¹.

В социальной установке и находит свое отражение аудитория высказывания (наличная или предполагаемая, вне которой, как мы видели, не протекал и не мог протекать ни один акт речевого общения).

В интересах писателя, создающего не только высказывания, но и весь внешний облик героя, нужно отметить, что так называемые «манеры» человека («уменье держать себя в обществе»), в сущности, являются жестикуляционным выражением социальной установки высказывания.

Эта внешне-телесная форма общественного поведения человека (движение рук, поза, тон голоса), обычно сопровождающая его речь, — определяется, главным образом, учетом и, следовательно, соответствующей оценкой наличной аудитории. Что такое «хорошие манеры» Чичикова (которые все же разнообразятся в зависимости от того, находится ли он у Коробочки, у Плюшкина или у генерала Бетрищева), как не жестикуляционное выражение того постоянного и привычного учета своей аудитории, того тонкого понимания и ситуации, и социального лица собеседника, которое вошло в плоть и кровь Чичикова и которое так необходимо для всех его предприятий?

Слово и жест руки, выражение лица и поза тела — одинаково подчинены, одинаково организованы социальной установкой. «Дурные манеры» — это неучет своего собеседника, это игнорирование социально-иерархической связи говорящего и слушающего², это (часто бессознательная) привычка не менять социальной установки высказывания (словом и жестом) при перемене общественного круга, при перемене аудитории.

Поэтому писатель, наделяя своего героя «хорошими» или «дурными» манерами, всегда должен иметь в виду, что эти манеры нельзя объяснять только как результат каких-нибудь предполагаемых у него «врожденных свойств» или «характера». Скорей можно было бы говорить, что свои манеры герой получает благодаря воспитанию. Это, конечно, отчасти верно, но не нужно забывать, что ведь и само воспитание есть не что

¹ Подтверждение этой мысли мы дадим дальше (на анализе отрывков из «Мертвых душ» Гоголя).

² Следует помнить, что речь идет о людях в литературно-художественном произведении.