

ВОПРОС ПОНИМАНИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСКУССИЯХ 1920-х гг.

Спецификация «поэзии», то есть сферы художественной, образно-творческой, среди прочих отделов словесности, породила в первой половине 1920-х напряженную дискуссию, связанную с предметом и характером науки о литературе. В этой дискуссии приняли участие, в той или иной степени оппонировав формализму, В.М. Жирмунский, П.Н. Сакулин, Л.П. Гроссман, А.Г. Горнфельд, В. Сеземан, А.А. Смирнов, А.П. Скафтымов в статье 1923 г., М.М. Бахтин в работе 1924 г.¹ Тезисы этой дискуссии, пройдя испытание временем и преломившись в научной рефлексии, сформировали проблемное поле и приоритеты отечественной теории литературы в ее настоящем, сегодняшнем виде.

Дискуссия об основаниях поэтики была неразрывно связана с обострением герменевтической проблематики, на данном этапе связанной с вопросом о правильности трактовки художественного произведения. По этому поводу специально высказывались А.Г. Горнфельд, В.М. Жирмунский, А.П. Скафтымов, М.М. Бахтин. Вопрос этот к рассматриваемому времени отнюдь не был нов. А.А. Потебня еще в середине XIX в. (программная работа «Мысль и язык», 1862 г.) сформулировал утверждение о принципиальной невозможности дать однозначное толкование произведения словесного творчества. В работе «Мысль и язык» есть тезис, который прямо открывал дорогу множественности толкований, а потому охотно цитировался в статьях по поэтике, авторы которых склонялись к аналогичной точке зрения: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разу-

мел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании»². Поскольку теория А.А. Потебни оказала весьма значительное влияние на взгляды авторов поэтик первой четверти XX в. и во всяком случае неизменно оставалась в поле литературоведческого внимания, назовем ее основные позиции.

Учение Потебни питается, в основном, двумя источниками. Во-первых, оно прямо вырастает из взгляда на язык В. Гумбольдта, который видел в языке не данность, но деятельность, не *ergon*, но *energeia*. Во-вторых, учение Потебни прочно стоит на гегельянской платформе. Это видно уже по тому, как пользовался Потебня понятием «прогресса». Прогресс человеческого сообщества (и отдельного человека) для него – это движение от дологического состояния к рациональному, «отвлеченному». Потебня отнюдь не абсолютизировал слово в качестве инструмента мысли; напротив, он считал его таким инструментом, который функционирует на средней ступени, «в середине человеческого развития»: мысль «в начале, по-видимому, еще не доросла до него, а на высокой степени отвлеченности покидает его»³, обращаясь к знакам математического типа. Здесь ощущается влияние «Феноменологии духа» с ее логикой становления понятия в истории. А кроме того, и сам категориальный ряд, при помощи которого Потебня описывал эволюцию «объективного» содержания слова, или его «внутренней формы», – представление, суждение, понятие – обнажает основу его построений, прямо связанную с гегелевской диалектикой.

Однако, несмотря на такие основания, учение Потебни о языке в основном психологично, причем местами, там, где он говорит о чувственных восприятиях, почти физиологично. Общий естественнонаучный пафос эпохи, тяготеющей к позитивизму, здесь выступил в наиболее продуктивном своем проявлении. Одним из ключевых компонентов этого учения является раздел, касающийся «апперцепции». Рассматривая процессы вос-

приятия слова в психике слушателя или читателя, Потебня пришел к выводу, что они тождественны процессам порождения слова в психике говорящего. При этом – второй существенный момент – художественное произведение по своему устройству отождествляется со словом. В своем курсе лекций Потебня говорил буквально следующее: «Процесс создания слова или поэтического образа вполне аналогичен с процессом понимания того и другого»⁴.

А из этого следует вывод, отозвавшийся столь значительным резонансом в эстетических концепциях символистского и постсимволистского периодов: «Из этой аналогичности акта творчества и акта познания вытекает то, что мы настолько можем понимать поэтическое произведение, насколько мы участвуем в его создании»⁵. Или еще: «То, что мы называем пониманием, есть акт особого рода возникновения мысли в нас самих по поводу высказанной другими мысли. То же самое и в поэзии»⁶. Формулируя этот тезис, Потебня опять, и весьма по существу сказанного, апеллировал к Гумбольдту, к его знаменитому «всякое понимание есть непонимание». Фактически, учение Потебни в значительной мере продолжало и развивало идеи, которые имелись у Гумбольдта, переводя их на психологическую почву.

Учение Потебни нашло непосредственный отклик в литературной теории поэтов-символистов – К. Бальмонта, А. Белого, Вяч. Иванова. Так, Бальмонт писал о символической поэзии, что она «заставляет читателя пройти *обратный путь творчества*»⁷, то есть самому проникнуть в духовную сущность образа. А. Белый неоднократно прямо апеллировал к Потебне, именно в том, что «поэтический образ досоздается – каждым»⁸ и что творчество рождает творчество в *другом*; а также посвятил разбору основного труда Потебни отдельную статью⁹. Вяч. Иванов буквально спроецировал на теорию символизма основные положения Потебни: «Символизм есть искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в *соучаст-*

ника творения»; «символизм – не творческое действие только, но и творческое взаимодействие»¹⁰ и др. Не будет преувеличением сказать, что идеи Потебни выступили одним из основных источников для эстетики символизма.

Отозвалось учение Потебни и во взглядах критиков, так или иначе противопоставивших свои позиции формалистическим. Так, А. Горнфельд, апеллируя к Потебне, говорил о неустранимости воспринимающего из события жизни художественного произведения («художественное произведение существует лишь в своеобразном понимании отдельного человека»¹¹). По поводу же «правильности» трактовки критик писал: «Вопроса о том, какое из двух толкований *вернее*, и ставить не стоит... Вопрос только в том, какое из них ценнее, то есть содержательнее, и глубже, и последовательнее»¹². С точки зрения Потебни и его последователей, достоинство художественного произведения именно в его неисчерпаемости: оно ценно тем более, чем больше способно задать направлений воспринимающей активности, актуализировать читательских личностных смыслов. Так, у самого Потебни: «Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание»¹³. У Вяч. Иванова: «К одному стремится он <символизм – *И.К.*>, как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и эластичности в душе...»¹⁴.

Но тогда, естественно, встает вопрос о границах сектора адекватности толкования произведения. Субъективность подхода может обернуться тем, что читатель, в силу своей недостаточной компетентности, атрибутирует произведению смыслы, которые в обращении именно с этим конкретным произведением окажутся совершенно некорректны. Так, Горнфельд приводил пример критической трактовки трагедии «Отелло» в одной из американских газет как пьесы на тему о расовом конфликте. «Основная, может быть, причина этих извращений, – комментировал критик этот курь-

ез, – неумение проникнуться общим духом произведения, нежелание понять его прежде всего как замысел его творца»¹⁵. И в поисках начала, которое может предупредить «от разнузданности произвольного толкования», Горнфельд находил очевидным, что таким началом может стать «мысль об авторе»¹⁶.

Убеждение в необходимости для критика проникнуться духовным миром автора было, судя по всему, общим местом в суждениях той эпохи. Горнфельд в цитированной статье приводил пример, как Федор Сологуб на вопрос журналиста о «пределах читательского произвола» ответил: «Критерий для читателя – общий духовный облик поэта»¹⁷. Как видим, в контексте охотной рецепции символистскими кругами потебнианских представлений о субъективности толкования сам же поэт-символист показывает границу, за которую эта субъективность переходить не должна, и этой границей оказывается вживание в духовный мир автора, со-участие в его творчестве. Очевидно, эта граница полагается не столько собственно эстетически, сколько и этически: отношение к произведению начинает мыслиться как отношение к его автору, то есть приобретает персоналистический, личностный характер.

Персоналистические отношения в событии художественного произведения сделались лейтмотивом научного творчества М.М. Бахтина. Тогда же, в 1920-е гг., Бахтин писал о «напряженной вненаходимости» применительно к автору и герою как «основным живым моментам, участникам события произведения»¹⁸. Точно так же можно говорить и об отношениях читателя и автора. Момент постижения замысла целого отмечен «нераздельностью и неслиянностью» этих двух: читатель входит в мир автора, оставаясь в то же время иным по отношению к нему.

Бахтин, констатируя, что «анализ содержания чрезвычайно труден», признавал, что «известной степени субъективности избежать вообще невозможно». При этом он указывал на границу, и она опять-таки обладала

этическими свойствами: «научный такт исследователя всегда может удерживать его в должных границах и заставит оговорить то, что является субъективным в его анализе»¹⁹.

Как видно, к 1920-м гг. сложился достаточно единый, несмотря на разность индивидуальных (и даже групповых – символизм) позиций, и опирающийся на общую традицию, восходящую к исследованиям Потебни, литературоведческий подход, в рамках которого об однозначном толковании произведения речь не велась. Однако имелись и другие подходы.

Так, В.М. Жирмунский и А.П. Скафтымов, два весьма близко стоящих друг к другу литературоведа, полагали недопустимыми вариативные трактовки одного произведения. «Не читатель, а поэт создает произведение искусства»²⁰, – настаивал Жирмунский, выводя из этого тезиса единственность интерпретации. Любопытно, что при этом ученый большую часть своих рассуждений в процитированной статье построил с апелляцией не к кому иному, как к Потебне. По-видимому, некоторые важнейшие пункты целостной концепции Потебни, а именно те, которые связаны с многообразием индивидуальных восприятий, остались вне поля зрения ученого.

Теоретический подход В.М. Жирмунского и в других пунктах отличался известной половинчатостью, недостаточной последовательностью, на что современники в 1920-е гг. указывали²¹. Стоя близко к формальной школе литературоведения, Жирмунский в своих теоретических программах сводил изучение произведения к изучению функционирования в нем фактов языка: «Сущность поэтического приема заключается в особом употреблении фактов языка, с целью произвести художественное впечатление. Задача общей, или теоретической поэтики – дать систематическое описание поэтических приемов. В основу систематического построения поэтики, естественно, должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика... Каждой главе науки о языке должна соответствовать, таким образом, особая глава теоретической поэтики»²².

Как видно, Жирмунский с легкостью – «естественно», по его выражению, – подчиняет поэтику лингвистике. И для ученого формальной школы это нормально, тем более что в начале приведенной цитаты Жирмунский говорит прямо на формалистическом языке. Но формализм в чистом виде его все-таки не устраивает, и он считает необходимым в самом начале статьи, в сноске, подчеркнуть особенность своей позиции: «Мы расходимся с авторами “Поэтики”... в связи с телеологическим понятием “стиля”, как единства приемов»²³. Дальше ученый уточнил это суждение: «Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием; в этом задании, то есть в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание»²⁴.

Действительно, введение телеологического критерия для суждения о художественном произведении по видимости дистанцирует Жирмунского от формальной школы. «Телеологичность» в науке о литературе – термин, весьма нагруженный коннотациями. Он восходит к философской эстетике и систематически появляется у ученых и критиков этого периода, которые так или иначе настаивают на особой природе художественного и оставляют место для эстетического суждения: у А. Горнфельда, В. Сеземана, А. Смирнова, М. Бахтина. Пользовался им, между прочим, и Б. Эйхенбаум, «умеренный» формалист. См. у него: «Ясно выступает разница между понятиями *языка* и *стиля*, *языкового явления* и *стилистического приема*... Поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема»²⁵. Эйхенбаум отстаивал самостоятельность поэтики от лингвистики, полемизируя в этом отношении с Р. Якобсоном. Ранее, в статьях о Державине и Карамзине, Эйхенбаум для определения телеологического начала использовал выражение «интуиция бытия», заимствуя его из философии С.Л. Франка. Ср.: «Система образов, ритм и самая фонетика стиха определяются лежащей в основании художественного творчества “интуицией целостного бытия”»²⁶.

Жирмунский, как видим, сохраняет «телеологическую» риторику, но при этом, напротив, сознательно подчиняет поэтику лингвистике. Конечно, это чисто формалистический научный жест, и то, что Жирмунский его делает, не позволяет ему оторваться от соответствующей школы. Меж тем очевидно, что эти два подхода – формалистический и эстетический – могут быть совмещены только внешне, по видимости, причем в основе теории сохраняется двойственность, которая и имеет место у Жирмунского²⁷.

Взгляды А.П. Скафтымова в 1920-е гг., как видится, во многом были связаны с позицией В.М. Жирмунского. Это проявляется и в отсылках к работам последнего, и в том, как принципиально и первоочередно ставится Скафтымовым во главу угла «телеологический принцип», который расшифровывается так, что «созданию искусства предшествует задание», а «заданием автора определяются все части и детали его творчества»²⁸. Но у Скафтымова телеологический принцип проводится более последовательно, нежели у Жирмунского. Это видно по тому, сколь настойчиво он обращается к категории автора как центра и источника «художественного задания». Телеологизм, как категория ценности, немислим вне субъекта ценности. А первичным субъектом создания ценностной сферы произведения выступает его автор. Жирмунский об авторе говорит гораздо меньше, почти не говорит, поэтому его «телеологизм» повисает в воздухе. Скафтымов же постоянно подчеркивает роль автора, оттого его апелляция к телеологическому принципу выглядит гораздо более обоснованной.

Когда дело коснулось трактовки художественного целого, Скафтымов высказал суждение, также близкое к мысли Жирмунского, заявив, что «в художественном произведении много идей, но главная из них покрывает все остальные»²⁹. Здесь, как видно, смысл произведения отождествляется с его «идеями». Такой подход к этому времени уже справедливо критиковался как устаревший: это то самое устремление «достать главную идею», с которым, как с анахронизмом, спорил А. Горнфельд³⁰. Однако Скафты-

мов рассуждал именно в таком русле. Горнфельд в конце своей статьи говорил о принципиальной важности воссоздания исторического контекста произведения для достижения адекватности толкования. Это герменевтическое требование Скафтымовым рассматривалось прямо противоположно: он настаивал на принципиальной неважности «психологического материала» исторического автора. Для него «непозволительны всякие отходы за пределы текстуального единства»³¹, замысел автора реконструируется путем постижения «доминант» произведения. Именно благодаря этому у Скафтымова и получалось, что толкование может быть только одно, то есть по сути дела субъективное: ведь если нет контекста, «общего духовного облика поэта» (Ф. Сологуб), то эту субъективность не на что опереть.

Надо заметить, что и в отношении отстаивания единственности «правильной» трактовки произведения Скафтымов выступил последовательнее Жирмунского, который, как помним, в суждениях не очень корректно апеллировал к А.А. Потебне. Скафтымов, напротив, специально уточнил свое неприятие взгляда Потебни и его последователей – конкретно А. Горнфельда, – взгляда, допускающего и предполагающего многообразие трактовок одного текста.

Как видно из позиции Жирмунского и Скафтымова по вопросу о множественности трактовок, ни тот ни другой не принимали потебнианского представления о читателе как носителе сознания, в котором получает завершение смысл художественного образа. Однако сама задача поиска этого смысла ими ставилась. Наиболее же радикальными учеными формалистической школы – В.Б. Шкловским, Р.О. Якобсоном, В.В. Виноградовым – вопрос о смысле произведения просто не поднимался. Задача поэтики понималась исключительно как изучение приемов, организующих материал языка. Виноградов, например, фактически отождествлял поэтику с лингвистической стилистикой. «Перенос на почву художественной речи тех методологических исканий, которые характеризуют современное дви-

жение лингвистической мысли, – вот неотложные задачи стилистики»³², – в частности, писал В.В. Виноградов.

Подытоживая обзор подходов к возможности постижения смысла художественного произведения, его «правильной» трактовки, можно заключить, что в 1920-е гг. ясно обозначились три пути обращения с такой возможностью. *Первый путь* – утверждение плюрализма смыслов, обусловленного множественностью воспринимающих сознаний. На этом пути, показанном Потебней, стояли символисты, А. Горнфельд, В. Сеземан, М. Бахтин. *Второй путь* – утверждение единственности смысла, который на проверку оказывается равен «идее» произведения (В. Жирмунский, А. Скафтымов). *Третий путь* – игнорирование смысла, растворение его в материале, то есть в языке, сведение к приему (формальная школа).

При этом названные три пути различались не столько демонстративными декларациями по поводу возможности отыскания смысла художественного целого, сколько акцентами в содержании работ. Любопытно заметить, что формалистические исследования имели непосредственное предвосхищение не у кого иного, как у А. Белого – ведущего теоретика символизма. Еще в 1909 г., за пять лет до первых выступлений Шкловского, Белый прямо говорил о необходимости «формальной эстетики», обосновывая это таким образом, что универсальная эстетика как метафизическая дисциплина невозможна в силу неосуществимости на текущем этапе истории универсальной общечеловеческой метафизики. Значит, она должна стать наукой «позитивной» и выводить свои суждения из эмпирического анализа художественных памятников. Ее «материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное сочетание средств изобразительности»³³. Как видно, тезис о материале и приеме здесь выдвигается почти буквально. В других работах этого времени Белый реализовывал программу такой позитивной

эстетики, занимаясь совершенно статистическим анализом фонетического строя стихотворных текстов. И несмотря на подобную революционность формально-эстетической концепции (Белый договаривался даже до утверждения, что «все наиболее ценное для разработки эстетики дали нам естествоиспытатели»³⁴), ученый оставался на последовательно символистских позициях в смысле того, что искусство – это, прежде всего, творчество, которое рождает в воспринимающем встречное творчество.

История эстетики XX столетия показала, что утверждение плюрализма читательских трактовок сделалось приоритетным способом обращения с проблемой понимания произведения. Р. Ингарден в 1930-е гг. писал о «схематической структуре» литературного произведения и его «конкретизации», которая возникает только в данном читательском сознании³⁵. Эта мысль позже развивалась в рецептивной эстетике второй половины XX столетия, например, Х.Р. Яуссом³⁶. Как видно, тезис о том, что инстанция читателя неустранима из бытия художественного произведения как события, подтверждается опытом эстетической мысли последнего времени.

¹ См.: *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Начала: Журнал истории литературы и истории общности. 1921. № 1. С. 51–81; *Жирмунский В.М.* Мелодика стиха // Мысль: журнал Петербургского философского общества. 1922. № 3; *Сакулин П.Н.* К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79–93; *Гроссман Л.* Метод и стиль // Лирический круг: Страницы поэзии и критики. Вып. 1. М., 1922. С. 84–94; *Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения // *Горнфельд А.Г.* Пути творчества. Пг., 1922. С. 95–154; *Сеземан В.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль: Журнал Петербургского философского общества. 1922. № 1. С. 117–147; *Смирнов А.А.* Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. Вып. II. Пг., 1923. С. 91–109; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–87; *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

² *Потебня А.А.* Мысль и язык. 2-е изд. Харьков, 1892. С.187.

³ Там же. С.44.

⁴ *Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894. С. 136.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 160.

-
- ⁷ *Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // *Бальмонт К.* Горные вершины: Сборник статей. Кн. 1. М., 1904. С. 94.
- ⁸ *Белый А.* Магия слов // *Белый А.* Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 433.
- ⁹ См. напр.: *Белый А.* Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни) // *Логос.* 1910. Кн. 2. С. 240–258.
- ¹⁰ *Иванов Вяч.Ив.* Мысли о символизме // *Иванов Вяч.Ив.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 149, 156.
- ¹¹ *Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения // *Горнфельд А.Г.* Пути творчества. Пг., 1922. С. 113.
- ¹² Там же. С. 148.
- ¹³ *Потебня А.А.* Мысль и язык. С. 187.
- ¹⁴ *Иванов Вяч.Ив.* Мысли о символизме С. 158.
- ¹⁵ *Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения. С. 126.
- ¹⁶ Там же. С. 149.
- ¹⁷ Там же. С. 151.
- ¹⁸ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 175.
- ¹⁹ *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 43.
- ²⁰ *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики. С. 55.
- ²¹ См., напр.: *Сакулин П.Н.* К вопросу о построении поэтики // *Искусство.* 1923. № 1. С. 79–93.
- ²² *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики. С. 62.
- ²³ Там же. С. 53.
- ²⁴ Там же. С. 68.
- ²⁵ *Эйхенбаум Б.* Мелодика стиха. Пб, 1922. С. 14.
- ²⁶ *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу: Сборник статей. Л., 1924.
- ²⁷ Мы не касаемся здесь глубоких и значительных работ этого автора, посвященных теории стиха, поэтике романтической литературы. Критика направлена исключительно в сторону взглядов В.М. Жирмунского на основания теоретической поэтики, высказанных им в 1920-е гг.
- ²⁸ *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот». С. 23.
- ²⁹ Там же. С. 30.
- ³⁰ См.: *Горнфельд А.Г.* О толковании художественного произведения.
- ³¹ *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот». С. 28.
- ³² *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски. Л., 1925. С. 165.
- ³³ *Белый А.* Лирика и эксперимент // *Белый А.* Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 235.
- ³⁴ Там же. С. 238.
- ³⁵ См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
- ³⁶ См.: *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // *Новое литературное обозрение.* 1995. № 12.