



Сканирование Е. Бутылёва
Распознавание и вычитка Т. Бутылёв

Къ уясненію историко-литературныхъ понятій.

Александрѣ Александровичу
Бобрику посвящаю.

I. «Мотивъ» и «Сюжетъ».

Съ понятіями «мотива», «сюжета» и связанными съ ними терминами «интрига», «фабула» приходится постоянно сталкиваться въ историко-литературныхъ работахъ. И здѣсь-то царитъ полный произволъ въ ихъ употребленіи. Остается такое впечатлѣніе, что съ этими терминами связаны довольно смутныя представленія, что это скорѣе слова домашняго литературнаго обихода, чѣмъ научные термины, связанные съ опредѣленными понятіями.

Что же нужно понимать подъ этими терминами? Какъ всегда, когда возникаютъ вопросы теоретическаго характера, отвѣта ищешь у А. Н. Веселовскаго. И вотъ у него, въ его «Поэтикѣ сюжетовъ», находимъ попытку опредѣленія и разграниченія терминовъ «мотивъ» и «сюжетъ».

Подъ *мотивомъ* А. Н. Веселовскій разумѣетъ *тростѣйшую повѣствовательную единицу, образно отвѣтливую на разные запросы первобытнаго ума или бытового наблюденія* (Собр. соч. т. II, в. 1, стр. 11) или другое опредѣленіе: «Подъ мотивомъ я разумѣю *формулу, отвѣчающую на первыхъ порахъ общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человѣку, либо закрѣплявшіе особенно яркія, казавшіяся важными или повторявшіяся впечатлѣнія дѣйствительности* (ib., 3). Пояснимъ примѣрами: затменіе солнца—кто-то похищаетъ солнце; другой мотивъ: злая старуха изводитъ красавицу. Отсюда у Веселовскаго формула мотива: а+в. Каждая часть формулы способна водоизмѣняться, особенно ея второй членъ, такъ въ примѣрѣ

злой старухи, преслѣдующей красавицу, преслѣдованіе выражается въ задачахъ, которыя даетъ старуха дѣвушкѣ, задачъ этихъ можетъ быть двѣ, три и т. д. Такимъ образомъ, формула $a+b$ принимаетъ видъ $a+b+b_1+b_2$; т. е. мотивъ вырастаетъ въ сюжетъ; иными словами, сюжетъ есть только усложненный мотивъ. Отсюда понятно опредѣленіе сюжета у А. Н. Веселовскаго: «Подъ сюжетомъ я разумю тему, въ которой снуются разныя положенія—мотивы» (ib., стр. 11), или «Сюжеты—это сложныя схемы, въ образности которыхъ обобщились извѣстные акты человѣческой жизни и психики въ чередующихся формахъ бытовой дѣйствительности» (ib., 4). Таковы опредѣленія мотива и сюжета у А. Н. Веселовскаго. Опредѣленія эти, какъ всегда у Веселовскаго, генетичны, ибо выросли на основѣ историческаго изученія явленій; благодаря этому въ нихъ, напр., зарожденіе мотивовъ отодвинуто въ глубокую древность. Но вѣдь мотивы зарождались не только въ первобытную эпоху; они продолжали нарождаться и позже, несмотря на свою несомнѣнную устойчивость. Даже независимо отъ вопроса о генезисѣ мотива, важно найти такое опредѣленіе этого термина, которое давало бы возможность его выдѣлить въ любомъ произведеніи, какъ глубокой древности, такъ и современномъ.

Опредѣленіе сюжета у А. Н. Веселовскаго поставлено въ зависимость отъ опредѣленія мотива, но остается не выясненнымъ вопросъ объ отношеніи сюжета къ содержанію произведенія. Вѣдь если на первый взглядъ эти понятія легко разграничиваемы, то при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи возникаетъ вопросъ, возможно-ли вообще ихъ разграниченіе? Можно ли провести грань между сюжетомъ и содержаніемъ, его заполняющимъ, или сюжетъ, изложенный во всѣхъ подробностяхъ, долженъ неминуемо совпасть съ содержаніемъ?

Можно пойти инымъ путемъ въ опредѣленіи этихъ понятій, путемъ исключительно анализа художественныхъ произведеній, исходя изъ того положенія, что единственный фактъ литературы есть результатъ творчества—художественное произведеніе. Если этотъ пріемъ вѣренъ, то онъ въ результатахъ своихъ, вѣроятно, во многомъ совпадетъ съ генетическими опредѣленіями Веселовскаго. Для примѣра остановлю вниманіе на анализѣ трехъ произведеній: «Кавказскихъ Пльнникахъ» Пушкина и Лермонтова и «Atala» Шатобриана.

Если мы припомнимъ эти произведенія, то невольно при актѣ сравненія ихъ мы выдѣлимъ нѣчто въ нихъ сходное, отвлеченное отъ ихъ конкретнаго содержанія; выдѣлимъ тотъ, въ данномъ случаѣ, психологическій остовъ, на которомъ держатся конкретные факты произведеній. Этотъ остовъ, взятый въ самой общей формѣ, въ послѣдней степени художественнаго отвлеченія можетъ быть въ данномъ случаѣ сведенъ къ словесной формулѣ: *любовь чужеземки къ плѣннику*. Здѣсь мы имѣемъ ту двучленную формулу, которую Веселовскій условно обозначаетъ $a+b$. Таковъ мотивъ, лежащій въ основаніи взятыхъ нами для примѣра произведеній. Если мы начнемъ расчленять данный мотивъ, оставаясь всецѣло въ рамкахъ анализирующей мысли и не внося ни одного конкретнаго факта, то первоначальный мотивъ можетъ быть развитъ приблизительно такъ. Мотивъ: *любовь чужеземки къ плѣннику*; любовь возможна: 1) взаимная и 2) односторонняя (въ данномъ случаѣ—любовь чужеземки къ плѣннику). Вводимъ привходящій мотивъ, снующійся въ основномъ: *освобожденіе плѣнника чужеземкой*; различаемъ возможности: 1) удачнаго и 2) неудачнаго освобожденія, и далѣе, какъ развитіе первоначальнаго мотива,—*смерть героини*. Такимъ образомъ, мотивъ потенциально содержитъ въ себѣ возможность развитія, дальнѣйшаго наростанія, усложненія побочными мотивами. Такой усложненный мотивъ и будетъ сюжетомъ; его формула: $a+b+b_1+b_2$, или смѣшаннаго типа: $a+b+b_1+c+c_1$ и т. д.

Сюжеты упомянутых произведений следовательно могут быть представлены в следующей схеме:

I. «Кавказский Пльнникъ» Пушкина:

Пльнникъ	/Любовь(безъ	/Освобождение	/Смерть
Чужеземка	\взаимности)	\(удачное)	\героини

II. «Кавказский Пльнникъ» Лермонтова:

Пльнникъ	/Любовь(безъ	/Освобождение	/Смерть ге-
Чужеземка	\взаимности)	\(неудачное)	\роини и героя

III. «Atala» Шатобриана.

Пльнникъ	/Любовь	/Освобождение
Чужеземка	\(обоюдная)	\(удачное)

Таким образом, все упомянутые произведения объединены сходством сюжета в его самой общей формулировке.

Является вопрос, нельзя ли теоретически, с известным приближением к полноте, заранее намечать все сюжеты логически построимые из определенного мотива или примитивного сюжета?

Нам кажется, что, в известной мере, да. Было бы интересно проверить это положение следующим образом. Сначала построить теоретически схему возможных сюжетов мотива «любовь чужеземки к пльннику», а затем сравнить все произведения, основанные на этом сюжете, вышедшие после Пушкинского «Кавказского Пльнника» («Киргизский Пльнникъ» Н. Муравьева, М. 1828; «Московский Пльнникъ» Ф. С—ва, М. 1829; «Калмыцкий Пльнникъ» Н. В. Станкевича и Н. А. Мельгунова, 1832 г. и др.).

В связи с этим должен быть поставлен вопрос о формирующем значении сюжета и тем самым самым вопросом о свободе и необходимости в творчестве.

Выбор мотива-сюжета—акт свободного творчества (даже если он заимствован, ведь есть свобода заимствования!), но раз избранный сюжет вводит творчество в рамки необходимости. Отсюда вывод, что близость сюжетов, далеко не всегда свидетельствующая о чем либо влиянии, особенно при сюжетах примитивных, предопределяет в известной мере и сходство отдельных деталей произведений. Следовательно, прежде чем поднимать вопрос о зависимости одного произведения от другого на основании сходства деталей, надо выяснить не предопределено ли это сходство близостью самих сюжетов. Вовсюком случаем тут находить подтверждение то общее правило, о котором я имел случай говорить в другом месте; правило, по которому доказательность влияния тем больше, чем конкретнее, т. е. богаче деталями понятия сравниваемых элементов¹.

Ведь ясно, что по мере детализации сюжета, либо его усложнения побочными мотивами, наличие совпадений дает больше данных для утверждения влияния; по мере же упрощения сюжета, его приближения к мотиву, все меньше данных для такого утверждения. Этот вывод был уже формулирован Веселовским со свойственной ему сжатостью: «Простейшие мотивы..... могли самозародиться, серия мотивов=сюжеты возбуждают, при их сходстве; вопрос о заимствовании с той или другой стороны» (op. cit., 14).

¹ «Къ уясненію понятія историко-литературнаго вліянія».—Пушк. и его совр. XXIII-XXIV, стр. 32.

Такъ вопросъ о вліяніи связывается съ вопросомъ объ опредѣленіи понятій мотива и сюжета.

Каково-же отношеніе сюжета къ содержанию? Какъ мы видѣли, выдѣленіе «мотива» и «сюжета» дается актомъ сравненія по крайней мѣрѣ двухъ мысленныхъ комплексовъ и выдѣленія общихъ имъ моментовъ. Но вѣдь общими моментами могутъ быть только повторяемые явленія, и чѣмъ больше степень общности, тѣмъ болѣе повторяемыхъ моментовъ за ними скрыто.

Отсюда естествененъ выводъ, что въ единичномъ произведеніи, взятомъ самомъ по себѣ, безъ всякаго отношенія къ другимъ произведеніямъ, не содержится ни сюжета, ни мотива, ибо здѣсь нѣтъ мѣста акту сравненія и обобщенія.

Когда мы подходимъ къ любому произведенію внѣ всякихъ теорій, то въ сущности ничего кромѣ содержанія мы не воспринимаемъ въ немъ.

Вспомнимъ «Кавказскаго Плѣнника» Пушкина; вспомнимъ, какъ Плѣнникъ....

«Лежалъ въ забвеніи тяжеломъ.
Ужъ полдень надъ его главой
Пылалъ въ сіяніи веселомъ;
И жизни духъ проснулся въ немъ,
Невнятный стонъ въ устахъ раздался»..

или вызовемъ въ памяти образъ черкешенки:

«Раскрывъ уста, безъ слезъ рыдая,
Сидѣла дѣва молодая:
Туманный, неподвижный взоръ
Безмолвный выражалъ укоръ....»

Здѣсь все конкретно, единично, никогда и нигдѣ неповторяемо, какъ неповторяема картинка аула:

«.....померкнувъ, степь уснула,
Вершины скалъ омрачены.
По бѣлымъ хижинамъ аула
Мелькаетъ блѣдный свѣтъ луны;
Елени дремлютъ надъ водами,
Умолкнулъ поздній крикъ орловъ,
И глухо вторится горами
Далекій топотъ табуновъ.....

Все-же остальное—размѣръ стиха, даже языковыя категоріи, сюжетъ—это фикціи, измышленія человѣческаго ума, повторяемыя категоріи отвлеченнаго мышленія.

Отношеніе между сюжетомъ и содержаниемъ въ сущности аналогично тому отношенію, которое существуетъ между общимъ и единичнымъ представленіями. И для уясненія логической структуры термина «сюжетъ» эта аналогія, мнѣ по крайней мѣрѣ, многое прояснила. Въ той же мѣрѣ, какъ несомнѣнна реальная значимость единичнаго представленія, въ той же мѣрѣ реально и содержаніе произведенія; все то, что говоритъ за реальную фиктивность общаго представленія, можетъ быть примѣнено и къ «сюжету». Но въ то же время, какъ не мыслимо общее представленіе безъ единичнаго въ основѣ своей, такъ не мыслимъ и «сюжетъ» внѣ содержанія.

Вотъ тотъ кругъ вопросовъ, который намѣчается настоящей темой. Попробуемъ теперь дать опредѣленія понятій «сюжетъ» и «мотивъ».

1. Что такое сюжет?

Сюжет — результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых формъ человеческихъ отношеній, психологическихъ переживаній и явленій внѣшняго міра, результатъ, закрѣпленный въ словесной формулѣ (a+b+b₁...).

2. Что такое мотивъ?

Мотивъ—предѣльная ступень художественнаго отвлечения отъ конкретного содержания произведения, закрѣпленная въ простѣйшей словесной формулѣ (a+b).

Примѣчаніе: подъ художественнымъ отвлеченіемъ я понимаю ту степень отвлечения, которая потенциально содержитъ въ себѣ возможность художественнаго развитія мотива. Т. е. мотивъ: *любовь чужеземки къ плѣннику*—художественное отвлечение; любовь человѣка къ человѣку вообще, не мотивъ, а отвлечение чисто логическаго характера.

3. Что такое содержаніе?

Содержаніе—совокупность психологическаго, бытоваго, лирическаго и т. д. матеріала, которымъ оперируетъ художникъ; матеріаль, закрѣпленный въ словѣ.

Мы говорили выше, что если нашъ методъ правиленъ, то наши опредѣленія должны въ извѣстной мѣрѣ совпасть съ генетическими опредѣленіями Веселовскаго,

Вспомнимъ эти опредѣленія и выдѣлимъ въ нихъ существенные моменты:

1. Опредѣленія мотива у Веселовскаго:

а) Подъ мотивомъ «я разумѣю: простѣйшую повѣствовательную единицу, образно отвѣтившую на разные запросы первобытнаго ума или бытоваго наблюденія».

Въ этомъ опредѣленіи, если отбросить генетическій моментъ («запросы первобытнаго ума»), остаются два существенныхъ признака:

1) мотивъ—простѣйшая повѣствовательная единица, 2) указаніена образность мотива.

Оба эти момента вошли въ иной формулировкѣ въ наше опредѣленіе мотива; мотивъ — «предѣльная ступень художественнаго отвлечения, закрѣпленная въ простѣйшей словесной формулѣ».

Возьмемъ второе опредѣленіе Веселовскаго: б) Подъ мотивомъ «я разумѣю формулу, отвѣчавшую на первыхъ порахъ общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человѣку, либо закрѣплявшіе особенно яркія, казавшіяся важными или повторявшіяся впечатлѣнія дѣйствительности».

Въ этомъ опредѣленіи, послѣ устраненія историческаго момента—указанія на «первую пору общественности» и субъективнаго признака «яркости, важности» закрѣплявшихъ впечатлѣній дѣйствительности, остается существенно-новый моментъ—указаніе на *повторяемость* впечатлѣній дѣйствительности;—признакъ «повторяемости» вошелъ и въ наше опредѣленіе «сюжета».

Еще выпуклѣе моментъ «повторяемости» выдвинуть Веселовскимъ въ опредѣленіи «сюжета».

«Сюжеты—это сложныя схемы, въ образности которыхъ обобщились извѣстные акты человеческой жизни и психики въ чередующихся формахъ бытовой дѣйствительности».

Но при совпаденіяхъ въ отдѣльныхъ частяхъ, есть одна существенная разница въ этихъ опредѣленіяхъ. У Веселовскаго нѣтъ нигдѣ указанія на то, что «сюжетъ» и «мотивъ» суть категоріи мышленія, отвлекаемыя отъ произведеній, путемъ ихъ

сравненія. Въ связи съ этимъ, Веселовскій не даетъ также опредѣленія «содержанія», ибо не отдѣляетъ его отъ сюжета.

Создается, на нашъ взглядъ, убѣжденіе, что «мотивы» и «сюжеты» суть реальности, такія же реальности, какъ и «содержанія» произведеній.

Мы же полагаемъ, что единственно реальнымъ въ произведеніи является его содержаніе; сюжеты, мотивы—это фикціи, получаемыя въ результатъ отвлеченія отъ конкретнаго содержанія.

Для художника-творца можетъ вовсе и не существовать сюжета; онъ творитъ, безсознательно подчиняясь въ творчествѣ своемъ той формирующей силѣ сюжета, о которой мы говорили выше.

II. Сюжетъ въ лирикѣ.

Все говоренное выше примѣнимо къ образному произведенію; является вопросъ, примѣнимо-ли оно также и къ лирическому произведенію, другими словами—*что такое мотивъ-сюжетъ въ лирикѣ?*

Начну съ конкретнаго матеріала. Напомню стихотворный набросокъ Пушкина «Ты правъ, мой другъ» (1821 г.); позжестанетъ ясно, почему я останавливаюсь именно на этомъ неотдѣланномъ наброскѣ.

«Ты правъ, мой другъ—напрасно я презрѣлъ
Дары природы благосклонной
Я зналъ досугъ, безпечныхъ Музъ удѣлъ
И наслажденья лѣни сонной.
Я дружбу зналъ—и жизни молодой
Ей отдалъ вѣтренные годы,
И вѣрилъ ей за чашей круговой
Въ часы веселья и свободы—
Я зналъ любовь прелестною ме(чтой?)
Очарованьемъ, упоеньемъ—
.....
Младыхъ бесѣдъ оставя блескъ и шумъ—
Я зналъ—и трудъ, и вдохновенье,
И сладостно мнѣ было—жаркихъ думъ
Уединенное волненье.—
Но все прошло. Остыла въ сердцѣ кровь;
Въ ихъ наготѣ я нынѣ вижу
И свѣтъ, и жизнь, и дружбу, и любовь.
(Угрюмый) опытъ ненавижу
Свою печать утратилъ рѣзвый нравъ,
Душа часъ отъ часу нѣмѣетъ.
Въ ней чувствъ ужъ нѣтъ. Такъ легкой листь дубравъ
Въ ключахъ Кавказскихъ каменѣтъ.... (Венг. II, 157).

Попробуемъ выдѣлить мотивъ-сюжетъ этого стихотворнаго наброска. Согласно нашему опредѣленію, въ мотивѣ можно выдѣлить три момента: 1) отвлеченіе отъ конкретнаго матеріала, 2) повторяемость, 3) двучленность.

I. Отвлеченіе отъ конкретнаго матеріала:

Въ пушкинской тетради Румянцевскаго музея № 2365 (л. 57) сохранились слѣдующія замѣтки Пушкина: «Ко всѣму была охота—ко всѣму охладѣлъ; вѣтренный, я сталъ безчувств... теперь кого упрекну... и это смѣшно. Хочу возобновить дружбу—какъ мертвецъ, не въ силахъ.... любовь, труды—не могу» (Ак. изд. III, 104).

Если сопоставить эти строки съ приведеннымъ выше стихотвореніемъ, то станетъ очевиднымъ, что этотъ набросокъ ничто иное, какъ программа — замыселъ стихотворенія «Ты правъ, мой другъ...».

Въ этомъ наброскѣ, почти записи въ дневникъ, если бы не наличность стихотворенія, важна зависимость отдѣльныхъ частей его.

Все содержаніе, въ сущности, подчинено мысли: *ко всему была охота—ко всему охладѣлъ*, все остальное только развитіе, заполненіе содержаніемъ этой мысли. Особенно это ясно, если сопоставить эти строки съ стихотвореніемъ.

	/ Я зналъ досугъ, безпечныхъ Музъ удѣлъ
	И наслажденья лѣни сонной.
	Я дружбу зналъ—и жизни молодой
	Ей отдалъ вѣтреные годы,
	И вѣрилъ ей за чашей круговой
	Въ часы веселья и свободы—
Ко всему была	/ Я зналъ любовь прелестною ме(чтой)
охота:	\ Очарованьемъ, упоеньемъ—

	Младыхъ бесѣдъ оставя блескъ и шумъ—
	Я зналъ и трудъ, и вдохновенъе,
	И сладостно мнѣ было—жаркихъ думъ
	\ Уединенное волненъе.
	/ Но все прошло. Остыла въ сердцѣ кровь;
	Въ ихъ наготъ я нынѣ вижу
	И свѣтъ, и жизнь, и дружбу, и любовь.
Ко всему	/ (Угрюмый) опытъ ненавижу
охлаждѣль:	\ Свою печать утратилъ рѣзвый нравъ,
	Душа часъ отъ часу нѣмѣеть
	\ Въ ней чувствъ ужъ нѣтъ...

Любопытно отмѣтить синтактическое строеніе предложенія «ко всему была охота», съ его обобщающимъ смысломъ, отгѣсняющимъ данную конкретную личность на задній планъ. Вотъ въ этомъ *противоположеніи двухъ душевныхъ состояній*, такъ выпукло выраженную самимъ Пушкинымъ, мы склонны видѣть то отвлеченіе отъ конкретнаго матеріала, которое должно войти въ сюжетъ. Подчеркиваю, что я съ умысломъ исходилъ не отъ собственнаго построенія, боясь привнести своимъ толкованіемъ въ произведеніе чуждый ему смыслъ, а исходилъ отъ авторскаго пониманія произведенія. Конечно, это толкованіе для насъ можетъ быть и вовсе необязательнымъ, но методически, думаю, мой приѣмъ правиленъ.

II. Повторяемость.

Въ опредѣленіе сюжета вошло указаніе на отвлеченіе *повторяемыхъ* формъ человѣческихъ отношеній, душевныхъ переживаній и т. д.

Наличность повторяемости, извѣстной типичности переживаній въ данномъ стихотвореніи не потребуетъ съ моей стороны особыхъ доказательствъ. Вспомню, что именно въ это время Пушкинъ хотѣлъ изобразить «это равнодушіе къ жизни и къ наслажденьямъ, эту преждевременную старость души»; этотъ же мотивъ повторяется въ стихотвореніи 1822 г.: «Пирь, любовницы, друзья...». Въ міровой лирикѣ преждевременная старость души—одинъ изъ излюбленныхъ мотивовъ.

III. Двучленность (формула Веселовскаго: a+b).

Въ опредѣленіи мотива мы указали на его двучленный составъ, по формулѣ a+b. Есть ли эта двучленность въ лирическомъ мотивѣ? По нашему мнѣнію, какъ и во всякомъ мотивѣ, эта двучленность есть и въ лирическомъ произведеніи, только она не такъ просто вскрываема. Вѣдь всякое лирическое произведеніе въ основѣ своей есть актъ взаимодействія косной среды и творческой личности. *Мое* отношеніе къ міру, *мое* воспріятіе міра—вотъ что лежитъ въ основѣ лирическаго

произведения. Следовательно всякое лирическое произведение может быть сведено к схеме: «Я и мир»².

Возвращаясь к данному конкретному примеру — стихотворению Пушкина, — мы можем мотив его формулировать приблизительно так: «Я стал равнодушен к миру», при чем я здесь не конкретное лицо, а Я с большой буквы, человеческая личность.

Обычно выделение мотива-сюжета в лирическом произведении представляет большие трудности.

Остановлюсь бегло на нескольких примерах.

«Сосна» Лермонтова.

Лермонтовский перевод стихотворения Гейне несколько затемняет или скорее усложняет первоначальную основу стихотворения, благодаря отсутствию противоположности полов, которая есть у Гейне и сохранена в переводе Тютчева (Кедр и Пальма). Но и здесь легко за иносказательностью выделить мотив *мечты о прекрасном далеком*. Все стихотворение метафорично, и мысль легко подставляет человеческие отношения, переживаемые многими.

Как быть с лирикой описательной, как будто бы не поддающейся такому анализу. Перед нами пейзаж, картинка природы — и не видно за ними автора. Но он и здесь есть, и часто неожиданно выдает себя. Вот любопытный пример:

«Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пшій —
Невидать в пыли.
Вижу; кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне! (Фет)³»

Не будь этого:

«Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне»

мы были бы в беспомощном положении.

Не вдаюсь здесь в дальнейшие подробности, ибо это завело бы меня далеко — мне важно только подчеркнуть сюжетность лирического произведения, и думаю — я этого в известной мере достиг.

Но если в образных произведениях сюжет для нас был важен, как формирующее начало, то в лирике этот момент отпадает. В лирике формирующую роль играет не сюжет, который очень редко детализуется, всегда примитивен и незначущ; эту роль здесь играет ритмический строй, или лад, как внешняя форма лирического движения. Вспомню утверждение ак. Д. М. Овсяннико-Куликовского: «Лиризм, как форма, данная заранее, наполняется содержанием»... Здесь бы можно привести ряд примеров свидетельств того, что лирическое движение часто предваряет у поэтов содержание:

«...не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреть!»

² По мнению Потебни «личная душевная жизнь в отличие от внешнего мира (вещей и событий)» является содержанием всякой лирики («Изъ зап. по теор. сл.» Харьк. 1905, стр. 532).

³ См. об этом стихотворении у Потебни («Изъ зап. по теор. сл.», 68).

Вѣдь и Пушкинъ, желая сохранить въ памяти просившіеся подъ перо образы, закрѣплялъ только вѣхи —риѣмы послѣднихъ словъ; получались какъ-бы лѣса будущаго зданія⁴.

Но это отступленіе въ сторону. Для меня важно одно, что здѣсь снова подтверждается наблюденіе, что теоретическіе выводы, построенные на анализѣ образныхъ произведеній⁵, рушатся, когда съ ними подходишь къ лирикѣ.

Это привело, напримѣръ, ак. Овсяннико-Куликовскаго къ выводу, прямо противоположному его раннимъ работамъ, о принципиальномъ различіи между образнымъ искусствомъ и лирикой, къ взгляду на лирику, какъ на особый видъ творчества.

Итакъ, мы пришли къ слѣдующимъ выводамъ: сюжетъ въ лирикѣ есть; въ немъ можно выдѣлить основные элементы, которые были установлены нами при анализѣ сюжета примѣнительно къ образному творчеству, но въ томъ и другомъ родѣ соотношеніе этихъ элементовъ различно. Въ искусствѣ образномъ сюжетъ обычно сложенъ, каждый членъ формулы $a+b$ склоненъ расчленяться, притягивать сродные мотивы; его обычный видъ: $a+b+a_1+b_1+c$ и т. д.

Въ лирикѣ — чаще всего данъ только мотивъ, первый членъ котораго неподвиженъ, знаменуетъ собою творческое Я, претворяющее косную среду въ міръ лирически окрашенныхъ образовъ. Ярче всего въ мотивѣ выдвинута повторяемость психологическихъ переживаній, основанная на повторяемости чередованій явленій внѣшняго міра; повторяемость эта часто заслоняетъ собою остальные элементы (описательная, пейзажная поэзія) и приближаетъ лирику къ музыкѣ.

Въ виду такой разницы между двумя типами мотивовъ-сюжетовъ, признаю необходимость сохранить на ряду съ терминомъ мотивъ-сюжетъ, также и терминъ интрига или фабула. Подъ сюжетомъ-интригой понимаю сюжетъ въ образномъ произведеніи, къ лирикѣ — примѣняю терминъ: лирической мотивъ-сюжетъ.

⁴ Вотъ какъ объ этомъ говоритъ одинъ изъ наблюдателей рукописей Пушкина, Якушкинъ: «Риѣмы приходили къ нему иногда слишкомъ быстро, быстрѣе чѣмъ онъ успѣвалъ сложить, записать самые стихи: ему приходилось записывать риѣмы впередъ. Случалось и такъ, что когда стихи доходили до прежде вылившихся риѣмъ, послѣднія оказывались лишними; стихи замыкались другими риѣмами, а первыя предполагаемыя, оказывались тутъ-же сбоку. между стихами, и теперь то и выдають намъ эту великую тайну гениальнаго творчества». (Р. Стар. 1884, № 2, стр. 42).

⁵ Употребляю терминъ «образныя произведенія» в томъ условномъ смыслѣ, въ какомъ его примѣняетъ ак. Овсяннико-Куликовскій въ последнее время. Произведеніе «образное» въ томъ смыслѣ, что преобладающую роль въ немъ играютъ образы, въ отличіе отъ лирическаго произведенія, гдѣ на первомъ мѣстѣ стоитъ лирическое движеніе.

III. Содержаніе, идея. тема.

Для того, чтобы показать насколько сбивчивы опредѣленія этихъ терминовъ, я возьму нѣсколько ходячихъ опредѣленій изъ пособій по теоріи словесности.

А. Шалыгинъ, на примѣръ, различаетъ «предметъ» сочиненія и «тему», при чемъ «предметъ» сочиненія, по его мнѣнію, часто не совпадаетъ «съ темой». «Обладая запасомъ свѣдѣній и мыслей о предметѣ сочиненія», говоритъ А. Шалыгинъ, «авторъ можетъ не отдавать себѣ достаточно строгаго отчета въ его темѣ» [примѣры:—«предметъ» сочиненія «Ломоносовъ», тема — «Ломоносовъ, какъ преобразователь русской рѣчи»]⁶.

Но затѣмъ, оказывается, что «иногда слово предметъ сочиненія употребляется въ смыслѣ темы; въ сочиненіяхъ художественныхъ тема произведенія называется часто его сюжетомъ»⁷. Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ выходитъ, что «предметъ», «тема» и «сюжетъ» равнозначущія понятія.

Или у И. П. Лыскова: «Содержаніе сочиненія называется совокупность всѣхъ мыслей, раскрывающихъ идею сочиненія»⁸.

Это опредѣленіе особенно выигрываетъ въ ясности, если его сопоставить съ опредѣленіемъ «идеи» у того же автора.

«Идеей сочиненія о какомъ-либо предметѣ называется главная мысль, полученная послѣ предварительнаго изученія предмета его со всѣми его свойствами и дѣятельностями, а потому объясняющая и раскрывающая всѣ другія мысли о томъ же предметѣ, опирающіяся на эту главную мысль, какъ на свое основаніе» (стр. 370).

Какъ тутъ быть? Съ одной стороны, совокупность всѣхъ мыслей (содержаніе) раскрываетъ идею сочиненія, съ другой—идея объясняетъ и раскрываетъ всѣ другія мысли о томъ же предметѣ, опирающіяся на идею, то-есть, главную мысль, какъ на свое основаніе. Итакъ, содержаніе раскрываетъ идею, а идея раскрываетъ содержаніе.

«Темой» сочиненія И. П. Лысковъ считаетъ «подлежащее» сочиненія, то есть предметъ его. Но при этомъ остается загадкой, что такое «подлежащее» сочиненія и что такое «предметъ» сочиненія. Какъ мы увидимъ ниже, здѣсь есть крохи истины, но подобраны онѣ съ чужого стола.

Почему такая неотчетливость, неясность въ опредѣленіяхъ терминовъ? Прежде всего потому, что, опредѣляя элементы произведенія, не даютъ себѣ отчета о произведеніи въ цѣломъ. Безъ твердаго взгляда на то, что такое художественное произведеніе, каковы возможные его элементы, каковы ихъ взаимоотношенія — невозможно никакое опредѣленіе элементовъ произведенія.

Въ силу этого намъ придется, хоть въ краткихъ словахъ, изложить то ученіе о произведеніи, которое послужитъ намъ опорой въ дальнѣйшихъ построеніяхъ. Это лингвистическая теорія происхожденія искусства, такъ блестяще у насъ разработанная А. А. Потебнею.

«Поэзія и проза суть явленія языка»; въ этомъ положеніи Гумбольта уже было заложено все дальнѣйшее ученіе о поэзии. Слово, фактъ языка, поскольку оно не потеряло живого представленія,—элементарная форма поэтическаго произведенія; собственно такое слово уже есть поэтическое произведеніе, ибо въ

⁶ А. Шалыгинъ. Теорія словесности и хрестоматія. Изд. 2-е. Спб. 1909, стр. 110.

⁷ Ib. стр., 111.

⁸ И. П. Лысковъ. Теорія словесности въ связи съ данными языковѣдѣнія и психологіи. М. 1914, стр. 378.

немъ налицо всѣ элементы произведенія. Происхожденіе всякаго новаго слова есть актъ сравненія двухъ мысленныхъ единицъ—вновь познаваемого, назовемъ его «х» съ прежде познаннымъ, назовемъ его «А». Въ результатѣ акта сравненія изъ значенія стараго слова въ новое—переходитъ лишь одинъ какой либо признакъ, который какъ бы связываетъ, объединяетъ два мысленныхъ комплекса. Этотъ общій признакъ принято называть «представленіемъ» (назовемъ его «а»). Итакъ, вотъ элементы слова: А—среда, изъ которой берется образъ, х—вновь познаваемое, а—представленіе, мысленный признакъ, объединяющій А и х.

Сравнимъ вышесказанное о словѣ съ процессомъ созданія новаго произведенія, пользуясь прекраснымъ описаніемъ этого процесса у А. А. Потебни.

Процессъ созданія поэтическаго произведенія сводится на слѣдующее:

«Нѣчто (х) неясное для самого автора, является передъ нимъ вопросомъ. Отвѣтъ онъ можетъ найти только въ прошедшемъ своей души, въ приобрѣтенномъ уже, или нарочно расширяемомъ ея содержаніи (А). Въ этомъ А, говоря иносказательно, хотя быть можетъ не слишкомъ удаляясь отъ истины, подъ влияніемъ вопроса «х (что?)» происходитъ⁹ нѣкоторое безпокойство, движеніе, волненіе; х отталкиваетъ изъ А все для себя неподходящее и привлекаетъ сродное. Это послѣднее кристаллизуется въобразъ a^{10} , сложившійся изъ бродившихъ элементовъ. Происходитъ сужденіе «х есть а (изъ А) и вмѣстѣ съ тѣмъ успокоеніе, заканчивающее актъ развитія»¹¹.

Такимъ образомъ, элементы слова и словеснаго произведенія тождественны.

Опредѣленіе элементовъ художественнаго произведенія, говорили мы, возможно только при условіи опредѣленія художественнаго произведенія, какъ цѣлаго. Мы подошли къ этому опредѣленію. Художественное произведеніе есть сужденіе, въ которомъ подлежащимъ служитъ вновь познаваемый комплексъ явленій (х), а сказуемымъ—прежде познанный (а). Моментъ сужденія дается актомъ сравненія двухъ комплексовъ Х (>х) и А (>а).

Вотъ только теперъ, когда мы выяснили сущность художественнаго произведенія и его элементовъ, мы можемъ ближе приглядѣться къ тому, что такое «тема», «идея», «содержаніе» въ произведеніи.

Начну съ «содержанія», словесное опредѣленіе котораго я далъ выше. Тамъ я его опредѣлилъ, какъ «совокупность психологическаго, бытового, лирическаго и т. д. матеріала, которымъ оперируетъ художникъ»; матеріала, закрѣпленнаго въ словѣ. Теперъ мы можемъ сказать, что содержаніе есть отвѣтъ на вопросъ, ставшій передъ писателемъ; отвѣтъ, данный совокупностью образовъ, закрѣпленныхъ въ словесную оболочку. Слѣдовательно, примѣняя къ сказанному выше, *содержаніе есть. сказуемое сужденія-произведенія, то а, отвлеченное актомъ сравненія изъ прежняго душевнаго опыта писателя.*

Что такое «тема»?

Если содержаніе мы опредѣлили, какъ сказуемое сужденія, то «тема» *будетъ его подлежащимъ*. Иными словами, тема есть тотъ х, который сталъ передъ писателемъ и который былъ разрѣшенъ въ процессѣ художественнаго творчества.

Сложнѣе отвѣтить на вопросъ, что такое «идея» произведенія?

Если художественное произведеніе разсматривать, какъ своего рода сужденіе и припомнить, что два члена сужденія—подлежащее и сказуемое—еще не даютъ сужденія, какъ акта познанія, а сужденіе, его осознаніе, дается только, когда

⁹ Въ изд. 1905 г. «производитъ».

¹⁰ Въ изд. 1905 г. ошибочно «А».

¹¹ «Изъ зап. по теор. сл.», стр. 32.

возникаетъ связь этихъ членовъ (*x* есть *a*), то отвѣтъ на нашъ вопросъ напрашивается самъ собой.

Въ основѣ сужденія лежитъ единица мысли, которая не есть ни *x*, ни *a*. Вотъ эта то мысль, осознающая связь членовъ *x* и *a*, какъ сужденія—и будетъ идеей этого сужденія-произведенія¹².

Итакъ: *художественное произведение—своеобразное сужденіе, подлежащимъ котораго служитъ тема, сказуемымъ — содержаніе, а опознанной связью подлежащаго и сказуемаго—идея произведенія.*

Я подчеркиваю, что это въ сущности даже не *опредѣленіе терминовъ* «тема, идея, содержаніе», это только попытка заполнить ихъ реальнымъ содержаніемъ, опредѣлить ихъ мѣсто въ теоріи литературы.

Дать опредѣленіе этимъ терминамъ—значить опредѣлить элементы произведенія, задача сложная, еще мало разработанная.

Однако, чтобы все мое изложеніе не казалось бесплоднымъ умствованиемъ, слегка намѣчу тѣ важные выводы, къ которымъ можно прійти на основѣ ученія о предложеніи, какъ сужденіи.

Опять приведу одно полное глубокимъ содержаніемъ мѣсто изъ «Записокъ по теоріи словесности» Потебни.

«Изъ трехъ стихій *x*, *a* и *A*, существовавшихъ въ душѣ художника, объективно и доступно постороннимъ только *a*, то-есть совокупность внѣшней и внутренней формы, слова и образы. О средѣ, изъ коей взято *a* и объ *x* посторонніе могутъ судить только по догадкамъ, только потому, что въ этихъ величинахъ есть объективнаго. Такъ, въ составъ той среды, изъ которой возникаетъ образъ, кромѣ личныхъ условій жизни поэта, входитъ усвоенное имъ преданіе, доступное изслѣдованію до момента его усвоенія (ib., 33).

«Точно такъ въ *x*, въ томъ вопросѣ, на который отвѣчаетъ данный образъ, опредѣлимы только доступныя внѣшнему наблюденію условія жизни поэта, напримѣръ, пребываніе Пушкина и Лермонтова на Кавказѣ по отношенію къ стихотвореніямъ того и другого, изображающимъ кавказскую природу. Но все это лишь незначительно уменьшаетъ разстояніе между *x* и *a*»¹³.

Слѣдовательно, объективно и доступно постороннимъ, т. е. одно только и можетъ составить подлинный научный фактъ — только *содержаніе*, то-есть совокупность внѣшней и внутренней формы, слова и образы.

Ни тема, ни среда, изъ которой берется образъ—не могутъ быть объяснены до конца, т. е. не могутъ составить подлинной науки.

Остается идея; можетъ быть идея объективна, познаваема? Отошлю къ подробному разбору этого вопроса къ статьѣ А. Г. Горнфельда «О толкованіи художественнаго произведенія» (Русск. Бог., 1912, № 2, стр. 145—172).

«То, что сказано въ образѣ и посредствомъ образа, не существуетъ для самого поэта въ видѣ отвлеченной идеи. Идею вкладываетъ тотъ, кто воспринимаетъ художественное произведеніе, кто его толкуетъ, кто имъ пользуется для уясненія жизненныхъ задачъ» (стр. 148).

Оно и понятно, разъ въ сужденіи *x* есть *a*—*x* величина переменная, итогъ—идея, не можетъ быть постоянна.

Но было бы большою ошибкой на основаніи утвержденія, что единственнымъ объективнымъ и доступнымъ изученію является содержаніе произведенія—совершенно отказаться отъ изученія остальныхъ элементовъ произведенія;

¹² См. о значеніи акта оцѣнки въ сужденіи у В. Виндельбанда: «Къ ученію объ отрицательномъ сужденіи» («Прелюдіи» Спб. 1904, стр. 361 и дал.) и у Н. О. Лоссаго «Обоснованіе интуитивизма», изд. 2-е. Спб. 1908. стр. 212.

¹³ Въ изд. 1905 г. условное обозначеніе буквъ не выдержано.

среды, изъ которой взятъ образъ, и условій, его вызвавшихъ къ жизни. Если бы мы пришли къ такому выводу, то ни біографія писателя, ни культурно-историческія условія, въ которыхъ зародилось произведеніе, не подлежали бы учету изслѣдователя.

Можно попытаться теоретически обосновать ошибочность такого утвержденія.

«Общая формула поэзіи», говоритъ Потебня, «есть: А (образъ) <Х (значеніе), то-есть между образомъ и значеніемъ всегда существуетъ такого рода неравенство, что А меньше Х» (стр. 100). Другими словами: поэзія «есть созданіе сравнительно обширнаго значенія при помощи единичнаго сложнаго (въ отличіе отъ слова) ограниченнаго словеснаго образа (знака)» (стр. 59). При этомъ «Х (значеніе поэтическаго образа) измѣняется при каждомъ новомъ воспріятіи А (образа) — между тѣмъ, какъ А (образъ), единственно объективно данное въ поэтическомъ произведеніи, при воспріятіи остается приблизительно неизмѣннымъ....». Слѣдовательно, при неподвижности образа, «значеніе его измѣнчиво, опредѣлимо лишь въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, а въ ряду случаевъ безгранично» (см. стр. 101).

Но въ моментъ возникновенія произведенія, моментъ прикрѣпленный къ опредѣленной средѣ и личности, эта неопредѣленность значенія заключена въ извѣстные предѣлы, которые поддаются нѣкоторому, весьма правда несовершенному, учету.

Было бы ошибочнымъ, на примѣръ, то толкованіе значенія образа Донъ-Кихота, которое дается ему въ ХХ в., переносить и въ эпоху его созданія. Чтобы не исказить исторической перспективы, необходимо знаніе условій, въ которыхъ возникъ образъ и въ которыхъ онъ находилъ свое примѣненіе.

Есть еще одна черта, которая дѣлаетъ необходимымъ изученіе всѣхъ элементовъ произведенія.

Образъ самъ по себѣ, оторванный отъ значенія, теряетъ всякій смыслъ, онъ пустъ. Но при извѣстныхъ обстоятельствахъ значеніе образа съ теченіемъ времени вывѣтривается, образъ перестаетъ находить себѣ примѣненіе, то-есть *просто не существуетъ* какъ образъ, вслѣдствіе незнанія конкретныхъ фактовъ, къ которымъ образъ былъ вначалѣ прикрѣпленъ. Сюда относятся случаи, когда произведеніе возникло въ чуждой намъ средѣ, въ отдаленныя отъ насъ времена. Сюда же могутъ быть отнесены тѣ современныя намъ произведенія, которыя создавались въ нездоровой кастовой атмосферѣ поэтическихъ школъ и кружковъ, со своимъ искусственнымъ бытомъ, переживаніями и особымъ языкомъ. И въ этомъ и въ другомъ случаѣ для оживленія образа необходимо воссозданіе условій, въ которыхъ онъ возникъ.

Въ связь съ этимъ можетъ быть поставленъ вопросъ о «перелогахъ». Обычнымъ стало мнѣніе, что чѣмъ точнѣе переводъ, тѣмъ онъ дальше отъ подлинника, подлинника не словъ, а произведенія, какъ цѣлаго, какъ отвѣта на вопросъ, волновавшій художника.

Перевести, перенести образъ, помимо значенія, съ нимъ связаннаго, невозможно, ибо образъ безъ значенія—пустъ. Повторить вполнѣ значеніе, значитъ повторить неповторяемое — повторить индивидуальность творца-автора произведенія.

Еще мимоходомъ о «заглавіяхъ» и «эпиграфахъ». Не входя сейчасъ въ разсмотрѣніе разныхъ типовъ заглавій и эпиграфовъ, можно «заглавіе» опредѣлить, какъ *авторскій намекъ на тему*, а «эпиграфъ» какъ *авторскій намекъ на идею*. Если теперь часто заглавіе утеряло свой смыслъ, то въ историческомъ своемъ развитіи оно восходило къ типу: «се повѣсти временныхъ лѣтъ».

Интересно бы прослѣдить эволюцію эпиграфа, но думаю и сейчасъ онъ еще сохранилъ свою связь съ идеей, приближаясь къ типу: «мнѣ отмщеніе, и азъ воздамъ».

Для изслѣдователя заглавіе и эпиграфъ имѣютъ свое значеніе, какъ матеріалъ для сужденія объ авторскомъ замыслѣ. Въ частности внимательное отношеніе къ эпиграфу можетъ дать указаніе на литературное взаимодействіе. Не систематически этимъ пользуются, систематически этимъ вопросомъ, насколько знаю, никто не занимался.

А. Бемъ.

11. X. 1916.