

Атомизация поэтического языка: о понятийных предпосылках русского морфологического метода*

Б.П. Маслов

На протяжении большей части XX в. в русской теории литературы доминировал атомизирующий подход, который можно возвести к базовым историко-филологическим установкам основоположника исторической поэтики А.Н. Веселовского; в эпоху структурализма этот подход оказал значительное влияние на мировое литературоведение и теорию культуры. Между тем основанная на аналитических принципах специальная наука о литературе понимала свой предмет как независимый от истории. Таким образом, встает вопрос о совместимости “морфологической” парадигмы (В. Шкловский, В. Пропп, Б. Томашевский), как будто отрицающей значимость исторического контекста, и исторической поэтики в собственном смысле слова (М. Бахтин, О. Фрейденберг, В. Жирмунский). На основании историко-семантического анализа слова-понятия “мотив”, введенного в литературоведческую терминологию Веселовским, в статье выдвигается гипотеза о возможности примирения этих двух типов рефлексии о литературе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ОПОЯЗ, русский формализм, атомизм, историческая поэтика, герменевтика, мотив.

МАСЛОВ Борис Павлович – PhD, доцент Чикагского университета (США), профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербургская школа социальных и гуманитарных наук, Кафедра сравнительного литературоведения и лингвистики).

Цитирование: *Маслов Б.П. Атомизация поэтического языка: о понятийных предпосылках русского морфологического метода // Вопросы философии. 2016. № 10. С. 121–131.*

* Статья подготовлена по материалам выступления на Круглом Столе, организованном В.Г. Лысенко в рамках проекта РГНФ № 13-03-00547 – “Атомизм и мировая культура”. The paper is based on my communication at the Round Table, organized by Victoria Lysenko in the frame of the project supported by RFN, grant No 13-03-00547, “Atomism and World Culture”. Автор благодарен Аркадию Блюмбауму, Дмитрию Калугину и Илье Клигеру за замечания по тексту статьи. Исследование выполнено в рамках проекта “Современные модели поэтики: реконструктивный подход”, финансируемого РНФ, грант № 16-18-10250.

Atomizing the Poetic Language: on Conceptual Foundations of the Russian Morphological Method

Boris Maslov

In the 20th century, Russian literary theory was dominated by a distinct atomizing approach, deriving from the philological intuitions of Alexander Veselovsky, the founder of Historical Poetics; in the structuralist era, this approach also had a significant international impact. Paradoxically, in spite of its origins, the new specialist “science” of literature construed its object of study as being independent of history. The question arises as to whether the morphological paradigm (represented by figures such as V. Shklovsky, V. Propp and B. Tomashevsky), which appears to deny the significance of history, is compatible with Historical Poetics (represented in the 20th century by M. Bakhtin, O. Freidenberg, and V. Zhirmunsky). The article adopts the method of historical semantics to scrutinize the word *motif*, introduced into literary-critical terminology by Veselovsky, as well as makes a case for a rapprochement between the two aforementioned types of reflection on literature.

KEY WORDS: OPOYAZ, Russian Formalism, atomism, Historical Poetics, hermeneutics, motif.

MASLOV Boris – PhD, Associate Professor of Comparative Literature, University of Chicago (USA), Professor, National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg School of Social Sciences and Humanities, Department of Comparative Literature and Linguistics.
maslov@uchicago.edu

Citation: *Maslov B. Atomizing the Poetic Language: on Conceptual Foundations of the Russian Morphological Method // Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 10. P. 121–131.*

Атомизация поэтического языка: о понятийных предпосылках русского морфологического метода

Б.П. МАСЛОВ

По ту сторону герменевтики

С легкой руки Бориса Эйхенбаума русский формальный метод в истории науки оказался прочно связан с представлением о *сделанности* произведения искусства [Эйхенбаум 1969], то есть с пониманием формы в категориях (переработанного) материала. Смещение внимания исследователей с семантики на морфологию литературы ознаменовало разрыв между литературоведением и искусством интерпретации, так как вопрос о значении и толковании текста оказался, в рамках нового метода, вопросом по сути дела второстепенным. Позже Роман Якобсон имплицитно противопоставил поэтическую функцию языка коммуникативной: даже если мы помыслим литературный текст как сообщение, сообщение это не направлено вовне, а сосредоточено в самом себе [Jakobson 1987]. Поэтический текст наделяется особого рода формальным самосознанием: он напряженно думает свою сделанность, и задача ученого – вступить в контакт с этим сложным и как будто самодостаточным объектом. Михаил Гаспаров перенес эту мысль на филологию в целом: “Филолог – не собеседник прошлой культуры, а скромный толмач при ней, пересказывающий слова, не к нему и не к нам обращенные” [Гаспаров 2004, 143].

Продолжая лингвистическую метафору, можно сказать, что подобный контакт заключает в себе нечто парадоксальное. Ведь для того чтобы перехватить циркулирующие в пределах литературного текста, но не нам адресованные смыслы, необходимо описать те правила, которым подчинена эта внутренняя, скрытая от внешнего взора автокоммуникация. Мы должны создать грамматику языка, который сами освоить не в силах. Реализация этой задачи возможна только в том случае, если ученый заранее отказывается не только от порождения текстов согласно проясненным им самим правилам и от обучения этим правилам других потенциальных авторов (и то и другое – исконные задачи поэтики), но и от присвоения добытых таким путем смыслов. В рамках данной парадигмы научный дискурс о литературе может состояться только при условии соблюдения того же принципа автономности, который он признает за своим предметом. Литература становится зрелищем чистого смыслопорождения, семиотическим пиршеством, на котором ученый-морфолог довольствуется ролью разносчика блюд. Представление о поэтическом тексте, который *для нас* ничего не значит, смыкается с веберовским сциентистским идеалом учёного, который “*rein der Sache dient*” [Weber 2002, 485].

По своим установкам сложившийся в России морфологический метод полемичен прежде всего по отношению к русской литературной критике, наивно читающей литературу как учебник жизни. Вместе с тем этот метод в полной мере включен в контекст общеевропейского модернизма, затвердившего истину о самодостаточности художественного произведения. Размышляя о характерной для структурализма и модернизма в целом “идеологии текста”, Фредрик Джеймисон указывает на новый, вызванный к жизни феноменом *текстуальности* тип интерпретации, который не требует соотнесения текста с внешним миром [Jameson 1975/1976].

Отвергая чистую морфологию, но не изучение литературных форм как таковое, сам Джеймисон обращается к герменевтической традиции, восходящей к богословскому искусству толкования священных текстов. Об адаптивных возможностях средневекового герменевтического аппарата красноречиво свидетельствует его переосмысление в “Политическом бессознательном”; в этой книге на высшем – анагогическом – уровне

интерпретации происходит проникновение в смысл истории [Jameson 1981]. Согласно Джеймисону, литература при помощи аллегорических структур коммуницирует смыслы, относящиеся к *longue durée* культурных формаций. Литература передает исторический опыт прошлых поколений, а задачей читателя и толкователя-профессионала становится дешифровка этого содержания и соотнесение его с современным опытом. Схожую работу по синхронизации чужих (высоких, общих) и своих (обыденных, частных) смыслов можно увидеть в проповеди, в которой сакральные знаки обретают новые, приземленные референты. Для морфолога же поэтический текст – это скорее литургическое действие, обращенное не к пастве, а в пространство божественного присутствия, в котором человеческий язык теряет свое конкретное смысловое наполнение, обращаясь чистой интенцией формообразования.

Оставая без внимания герменевтику, морфологический подход к литературе как будто не нуждается и в апологии гуманитарного знания, которую, вслед за Дильтеем, выдвинул в “Истине и методе” Гадамер. По сути сциентистский идеал литературоведа-морфолога не предполагает погружения в методологический *mise en abyme* рефлексии о традиции рефлексии о своем предмете знания. С другой стороны, именно в меру своего антиисторизма морфологический подход теоретически совместим с универсальной эстетикой. Тем интереснее задаться вопросом о том, почему русский морфологический метод пренебрег этим общим для европейской традиции философским ресурсом, ограничив свою задачу раскрытием принципов построения текстов – грамматики безадресных сообщений, не доступных ни осмыслению, ни наслаждению.

Возможно, самая значимая эстетическая теория, возникшая в России в XX в., была выдвинута М.М. Бахтиным в незаконченной монографии “Автор и герой в эстетической деятельности”. Сохраняя акцент на целостности эстетического события, Бахтин осуждает расхожий атомизм в современных подходах к литературе: “Это грех всей современной эстетики вообще: пристрастие к элементам” [Бахтин 2003, 141]. С другой стороны, в эстетике Бахтина внимание смещается с момента чувственного восприятия произведения искусства на момент созидательный: архитектоника эстетического события определяется творческим усилием автора, “завершающим” героя и тем самым стабилизирующим эстетическое событие в целом. С этих позиций Бахтин критикует гедонистичность традиционной эстетики, нацеленной на описание произведения искусства как “предмета удовольствия” [Там же, 172]. В целом же относительный неуспех европейской философской эстетики в России, видимо, следует объяснять тем, что сама эта парадигма детерминирована процессами объективизации искусства, неразрывно связанными со становлением капитализма в XIX в.

Формальная школа, как известно, в 1920-е гг. воспринималась Бахтиным антагонистически. Однако противопоставление Бахтина как дилетанта от философии и опоязовцев как основателей науки о литературе следует, как мне представляется, пересмотреть. Точнее было бы говорить о двух тенденциях в пределах русской теории – исторической и морфологической. При этом, поскольку обе эти тенденции были исходно заложены в филологической парадигме, историзм и морфологизм нередко совпадали в своих интенциях. Даже в пределах формальной школы то, что я называю здесь “морфологическим методом”, не было единственным или даже самым существенным теоретическим ориентиром. И Бориса Эйхенбаума, и Юрия Тынянова весьма занимало бытие литературы в истории, и в этом отношении они, наряду с такими учеными, как Виктор Жирмунский и Ольга Фрейдберг, по-своему развивали традиции исторической поэтики; ср.: [Маслов 2016]. Даже Михаил Гаспаров, морфолог по своим базовым установкам, в одном из своих главных трудов – “Очерке истории европейского стиха” – обращается к истории форм как теоретической проблеме. Михаил Бахтин размышляет о литературных формах с точки зрения *longue durée* истории культуры уже в “Авторе и герое”, предвосхищая будущий поворот к исторической поэтике, в частности, к анализу мотивов в работе о хронотопе.

С другой стороны, морфологизм в науке о литературе стал основой ее анализа с точки зрения синхронии, который как будто противопоставлен исторической поэтике.

Ученые, которых следует упомянуть в этом контексте, – Виктор Шкловский, Роман Jakobson, Владимир Пропп (как автор “Морфологии волшебной сказки”), Борис Томашевский (к этому же ряду относится и Борис Ярхо, но у его трудов не было мировой рецепции). Именно они оказали ключевое влияние на теорию литературы в XX в. Цель следующих ниже заметок – выявить некоторые концептуальные предпосылки атомизирующего подхода к литературе. Действительно ли историческая поэтика заканчивается там, где начинается морфологический (а затем структуралистский) метод? Возможна ли чистая морфология? Насколько опыт данной парадигмы в науке о литературе XX в. полезен для выстраивания новой исторической поэтики [Kliger 2012; Kliger, Maslov 2016]? Хотя рамки настоящей работы не позволяют дать сколько-нибудь развернутые ответы на эти вопросы, приведенные ниже наблюдения могут оказаться полезны в дальнейшей разработке русского интеллектуального наследия в контексте возрождающегося интереса к теории литературы.

Motivum, motive, motif

Ответы на поставленные выше вопросы следует, очевидно, искать в области истории науки, однако принятый в настоящей статье историко-семантический подход отличается от интеллектуальной истории и традиционной истории идей. Как показывает В.М. Живов, семантические сдвиги в истории слов нередко обусловлены изменениями в связанных с ними дискурсивных практиках [Живов 2009, 13–14]. Слово (и понятие) “мотив” находилось в центре той парадигмы изучения словесности, которая в мировой науке была связана с экспансией русского морфологического метода. Иными словами, я предлагаю взглянуть на мотив не столько как на термин, у которого есть некоторое содержание и история определений от Веселовского до Мелетинского, а как на ключевое понятие, эпистемологический Grundbegriff, отражающий фундаментальные установки очерченного нами выше подхода к словесности.

Принимая этот угол зрения, в первую очередь следует отметить, что русское слово “мотив” – это омоним со сложной предысторией межъязыкового взаимодействия. Оба значения слова “мотив” – ‘причина поступка’ и ‘элемент художественного произведения’ – были заимствованы в русский в XIX в. из французского и немецкого (как и во многих других подобных случаях, разделить влияние двух этих языков невозможно). В отличие от французского и немецкого, в английском эти значения разведены графически и фонетически, так как заимствованы были из французского в разное время: мотив-причина (*motive* /'mɒtɪv/) приходит в английский язык в Средние века, а мотив-элемент художественного произведения (*motif* /mɒt'ɪ:f/) – в XIX в.¹ Разная степень освоенности французского слова фонетикой английского языка в данном случае привела к появлению двух разных лексем.

Для наших целей весьма существенно, что в пределах второго значения этого слова (‘элемент художественного произведения’) можно выделить два семантических нюанса, один из которых представлен в европейских языках повсеместно (‘главная, ведущая тема’), а второй характерен именно для русской научной традиции (‘мельчайший компонент сюжета’).

Наложение этих значений и те последствия для истории науки о литературе, к которым оно могло привести, удобно будет проиллюстрировать на конкретном примере. В одной из самых влиятельных книг о раннегреческой поэтике, *Studia Pindarica* Элроя Банди [Bundy 1962], выдержанной в духе раннего, неотрелексированного структурализма, был выдвинут революционный для антиковедения того времени тезис: в победных песнях (эпиникиях) Пиндара, составляющих основной корпус древнегреческой лирики, можно выделить составные элементы, которые комбинируются по относительно строгим правилам. Метод Банди позволил ему предложить новое прочтение целого ряда темных мест, которые прежде принято было либо толковать путем отсылки к (полностью гипотетической) биографии Пиндара, либо извинять как стилистическую идиосинкразию. Согласно Банди, грамматика жанра эпиникия – и, шире, энкомия – состоит из ограниченного числа элементов, которые нередко выстраиваются в устойчивые цепочки².

Полностью эта последовательность не представлена ни в одной оде Пиндара; в тех же текстах, в которых она реализуется частично, отдельные элементы могут быть модифицированы. Таким образом, главное отличие подхода Банди от подбора параллельных мест, обычного при комментировании античных текстов, состояло в том, что толкованию темных мест должно было быть предпослано составление абстрактной схемы.

Мысль Банди о том, что поэтика Пиндара подчинена некоей имплицитной порождающей грамматике, а не движению души природного гения, была принята большинством антиковедов, в чем, конечно, немалую роль сыграл “лингвистический поворот” в гуманитарных науках, вследствие которого на смену идеалистической истории литературы, понятой как история человеческого духа в его наиболее ярких проявлениях (“история генералов”, пользуясь термином Тынянова), пришли имманентные подходы, постулирующие автономность языка и мышления.

В анализе Банди трудно не признать родство с пропповским пониманием мотива как структурной единицы (функции) грамматики жанра. Удивительно при этом то, что Банди пишет это слово так, как если бы писал о причинах: *motive*, не *motif*. Объяснять это написание, видимо, следует тем, что Банди опирается на немецкое написание (*Motiv*); в Германии устойчивые семы (топосы) у Пиндара как мотивы описывает уже Шадевальдт [Schadewaldt 1928]. Использование немецкой орфографии в книге Банди как будто указывает на преемственность по отношению к европейской традиции изучения литературных форм. Однако почему Банди обращается к мотивному анализу в начале 1960-х? На мой взгляд, причина этого кроется в своего рода диффузном влиянии русского морфологического метода на англоязычное литературоведение. Слово “мотив” было на слуху, “Морфология волшебной сказки”, во введении к которой говорится о теории мотива, переведена на английский в 1958 г. [Propp 1958]. Вместе с тем, хотя термин и метод возвращаются в широкий оборот, маловероятно, что Банди внимательно читал Проппа (в этом случае он говорил бы о функциях, а не о мотивах). Речь, следовательно, должна идти о далеком рефлексе русского научного понятия, затем оказавшем влияние на целую область мировой классической филологии.

Следует добавить, что Банди избегает написания *motif* неслучайно. Дело в том, что атомистическое понимание мотива у Банди принципиально отличалось от того, которое слово *motif* в середине XX в. имело в английском языке. В “Оксфордском словаре английского языка” эти два значения разводятся. В старом значении мотив произведения – это центральная его идея или некий *повторяющийся* элемент (то, что сейчас мы назвали бы лейтмотивом)³. В этом значении “мотив” близок слову “тема”; ср.: [Segre 1995, 24–25]. В архитектуре и музыке *motif* – это организующий, ведущий элемент формы. Именно в этом значении налицо связь с исходным значением мотива как причины. В новоевропейские языки это слово приходит из средневековой латыни, в которой слово *motivum* имело значение движителя, причины, импульса действия. Связующая, сквозная тема произведения – это и есть то, что приводит его в движение (*мотивирует*).

В русском языке в расхожем употреблении также сохраняется это более общее значение мотива как темы, главного аспекта произведения, того, что делает его узнаваемым, самим собой (*напеть мотив* песни – это напомнить о том, что это за песня; *спектакль по мотивам книги* – спектакль, в основных чертах следующий за книгой).

Мотив как неделимое

В этом контексте очевидно, насколько своеобразно употребление слова “мотив” в русской научной традиции, в которой оно отсылает к мельчайшему значимому элементу, атому произведения, “простейшей повествовательной *единице*” [Веселовский 1940, 500]. Для Веселовского, Шкловского и Томашевского *мотив* – это структурный элемент, встречающийся в разных произведениях, а вовсе не характерный для одного

из них. Уникальное художественное целое не определяется по узнаваемому единичному мотиву, а составляется из мотивов, входящих в общий фонд того или иного жанра.

Судя по данным “Национального корпуса русского языка”, слово “мотив” входит в русский язык сразу же в значении художественном, видимо, в 1820-е гг. В XIX в. мотив чаще всего связан с музыкой (так, у Пушкина мотивы – всегда музыкальные), хотя Анненков в “Парижских письмах” говорит уже и о живописных мотивах [Анненков 1983, 91]. До Веселовского слово “мотив” употребляется и по отношению к литературным произведениям, но только в значении “тема”. К примеру, Салтыков-Щедрин пишет, что “русская жизнь не представляет таких широких мотивов, какие мог без труда найти Шпильгаген в Германии” [Салтыков-Щедрин 1965, 74]. По поводу повести “Вешние воды” Анненков пишет Тургеневу: “Все основные мотивы ее не очень новы” [Анненков 1898, 18].

Когда Веселовский в незаконченной “Поэтике сюжетов” определяет *мотив* как простейший элемент, в отличие от сюжета, легко заимствуемый из одной традиции в другую, он как будто не совершает концептуального переворота, но при этом существенно отходит от расхожего употребления, а также от обычного к тому времени использования слова *Motiv* в немецкой науке с отсылкой к смысловому (тематическому) ядру сказания или легенды. Как только мотив оказывается противопоставлен сюжету, он перестает быть темой, заложенной в основе произведения, а становится материалом для его построения.

Основное отличие русского слова от его аналогов во французском и английском состоит в том, что в двух этих языках значение ‘причина’ было первичным, в то время как в русском языке XIX в. основным было значение художественное, а не нравственное. Можно предположить, что осуществленная Веселовским трансформация значения оказалась возможна отчасти из-за того, что первоначальное значение мотива как сквозной темы, внутреннего движителя произведения, не было укоренено в языке. С другой стороны, как мы увидим, у самого Веселовского *мотив* сохраняет глубинное значение, отсылая к конкретному, исторически обусловленному импульсу к порождению текста.

История слова “мотив” любопытна не только с точки зрения межъязыковых контактов, но и с точки зрения импорта понятий из сферы музыки и живописи в дискурс о литературе. То же самое произошло со словами “композиция”, “образ” и “стиль” (трактуемый как историческая категория, а не как категория регистра). Новая наука о литературе вынуждена говорить метафорами, создавать переносные значения для терминов, которые исходно к словесному искусству не применялись. Особенно любопытна в этом контексте судьба понятия “композиция”. В латинской риторике слово *compositio* могло употребляться применительно к словесному искусству, как, например, у Квинтилиана (IX, 4). Однако в теорию литературы XX в. это слово приходит не из риторики, а из сферы музыки и живописи. Веселовский уже пользуется термином “композиция”⁴, хотя и не так интенсивно как Шкловский.

Подобные парадоксы в истории литературоведческой терминологии не удивительны в свете того, что во второй половине XIX в. многовековая традиция рефлексии о словесном искусстве находилась в глубоком кризисе. В 1863 г., в своих студенческих отчетах, Веселовский пишет: “Времена риторик и пиитик прошли невозвратно” [Веселовский 2010, 41]. В то время Веселовский не может себе представить существования специальной науки о литературе и прямо приравнивает историю литературы к истории культуры. Даже через два десятилетия, когда Веселовский заговорит о новой “поэтике”, которую он назовет исторической, он не возвращается к терминологическому инвентарю риторики.

Таким образом, обновление языка литературной теории происходило прежде всего благодаря концептуальному импорту из дискурсов об иных искусствах. Между тем в разных научных традициях эти заимствованные понятия приживались по-разному. В этом отношении показательна судьба трех понятий – “мотив”, “стиль” и “образ”. Несколькими упрощая, в новой специальной науке о литературе, сложившейся в первой половине XX в., можно выделить три основные парадигмы: русский формализм, Новую

критику и континентальную идеалистическую историю литературы; в каждой из этих парадигм основополагающим оказалось одно из трех перечисленных понятий.

Так, для русского морфологического подхода в целом ключевым понятием стал *мотив*, понимаемый как простейший элемент художественного текста. Установка на расщепление ткани текста, на атомизацию поэтического языка, была определяющей уже для Веселовского. В короткой реплике “О романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах” (1886 г.) он говорит о необходимости распространить “атомистическое изучение” текста из сферы медиевистики на изучение литературы в целом [Веселовский 2010, 212]. Пропп не согласен с определением мотива у Веселовского из-за того, что мотив можно расщепить на более дробные смысловые единицы; этим продиктована необходимость переосмысления мотива в синтагматических категориях как функции. Даже как будто далекая от морфологии Фрейденберг переосмысляет мифологический образ через данные в тексте элементы, которые она называет мотивами или метафорами. Заимствованная у Э. Кассирера концепция исторически сменяющихся друг друга типов мышления у Фрейденберг оказывается подчинена центральной установке современной ей русской теории.

Для Новой критики, и в целом для наследующей ей американской традиции медленного чтения, основным понятием был и остается *образ* (*image*). Основной мишенью Новой критики был историзм, а образ выступает как тот аспект художественного содержания, который как будто не требует детальной исторической контекстуализации; предполагалось, что читатель может эстетически воспринять образ без специальной историко-культурной подготовки.

Наконец, *стиль* был ведущей идеей в континентальной традиции истории литературы; к этой парадигме можно отнести таких ученых, как Фердинанд Брюнетьер, Бенедетто Кроче, Лео Шпитцер, Эмиль Штайгер и Эрих Ауэрбах. В этой парадигме стиль, в том числе авторский стиль, был залогом неуловимой сущности произведения искусства, его первичной связи с устремлениями человеческого духа. Вместе с тем, в отличие от новых критиков, перечисленные ученые не стремились отгородиться литературой от истории. Напротив, путь к пониманию истории шел через искусство. Стиль связывал дух и историю, напоминая о принадлежности автора к определенному периоду, то есть в конечном итоге позволял переосмыслить авторский стиль как отражение времени.

Определяющее значение для развития европейской гуманитарной науки во второй половине XX в. имел крах идеалистических постулатов. Именно в свете этого следует рассматривать экспансию русского атомизирующего подхода к литературе. То, что французские структуралисты предпочли Брюнетьеру и Шпитцеру Томашевского и Проппа и способствовали распространению их идей по всему миру, связано не столько с объективными достоинствами последних, сколько с левыми симпатиями французской интеллигенции, с утратой доверия к гегельянской философии истории и к традиции в целом в Германии и Франции.

История возникновения первопроходческой работы Банди о Пиндаре показывает, как смена парадигмы в послевоенной науке о литературе отразилась на биографии одного ученого. Банди учился у Айвора Уинтерса (Yvor Winters), близкого новым критикам ученого, и его диссертация, написанная в 1954 г., была посвящена образному ряду у Пиндара [Bundy 1954]. Книга, основанная на диссертации, была принята к публикации в издательстве Калифорнийского университета. Однако Банди неожиданно забывает книгу из издательства – судя по устным рассказам, разочаровавшись в своем подходе, – и стремительно пишет “морфологическую” монографию о мотивах у Пиндара. Главное отличие между этими двумя книгами состоит в том, что в *Studia Pindarica* исчезает вера в самодостаточность и выразительную силу конкретного образа. На месте образов мы находим мотивы, которые, повторяясь в текстах разных од, обретают смысл именно как функции этого жанра.

Среди инструментов науки о литературе первой половины XX в. мотив, образ и стиль обладают разным потенциалом для современной теоретической мысли. Стиль как индекс авторства или симптом исторической эпохи в рамках исторической поэтики

может быть истолкован как отложение устойчивых констелляций взаимосвязанных формальных элементов; Бахтин рассматривает стиль “как совокупность убедительных и могучих приемов завершения” [Бахтин 2003, 99]. Образ в поэзии, вероятно, следует истолковывать как сохраняющий свои суггестивные качества реликт до-понятийного мышления, в духе О. Фрейденберг. Включить в арсенал современной исторической поэтики можно и понятие мотива, несмотря на то, что изучение мотивов было, как мы видели, тесно связано с развитием синхронистического подхода к литературе.

Веселовский определяет мотив как “формулу, отвечавшую на первых порах общестественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности”, а также как “простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения” [Веселовский 1940, 493, 500]. Иными словами, в мотивах Веселовский усматривал древнейший семантический пласт, сохраняющийся в позднейших сюжетах. Эта диахроническая первичность мотивов по отношению к сюжетам, в которых они перетасовываются, является важным аспектом его теории повествования; поднятый Проппом вопрос о возможности дальнейшего дробления мотивов ортогонален первоначальной реконструктивной интенции в определении этого понятия у Веселовского. Вместе с тем мотивы являются носителями информации о контактных явлениях в истории культуры. Таким образом, анализ мотивов всегда предполагает стратификацию текста и по крайней мере потенциально ставит задачу историзации и контекстуализации тех или иных смыслов.

Иными словами, атомизация эстетического события может служить подготовительным этапом к его осмыслению как результата синхронизации одновременного человеческого опыта. Такой подход позволяет нам увидеть в литературном тексте некое воплощение “несовременности” (*Ungleichzeitigkeit*): литература ставит нас перед историческим в его чистой форме, которая искажается линейным схематизмом, привнесеным в понимание истории темпоральностью обыденного жизни. В таком случае видимая замкнутость литературного текста на самом себе, на которой было сосредоточено внимание морфологического метода, можно рассматривать как явление вторичное по отношению к непрозрачности истории – и как процесса, и как опыта “переживания” (термин Веселовского) прошлого. Дешифровка художественных текстов, как и извлечение смысла из истории, несет в себе риск упрощения, так как точный перевод на коды человеческой культуры (метафизический, политический, нравственный) оказывается невозможен. Именно в последовательном отказе от коммуникативной модели интерпретации и состоит, как мне представляется, главное достижение морфологической парадигмы. Литература создает эффекты синхронизации и соприсутствия, конденсируя и сохраняя исторический опыт; можно предположить, что именно насыщенностью прошлым и гетерогенностью литературного текста, а не ресурсами воскрешенного слова как такового, обусловлены те его формальные качества, которые описываются ОПОЯЗом в терминах “сделанности” и “затрудненной формы”.

Вопреки расхожему мнению, морфология не только не антиисторична, но необходима для продуктивного исторического анализа. Ведь без предварительной работы по раскрытию разновременных, разрушающих привычную периодизацию векторов, заложенных в каждой литературной форме, плуг исторической поэтики обречен бесконечно повторять движение по бороздам, пропаханным школьной историографией.

Источники – Primary Sources in Russian

Анненков 1898 – Переписка И.С. Тургенева с П.В. Анненковым (1873–1883) // Русское обозрение. 1898. Март. С. 5–19.

Анненков 1983 – Анненков П.В. Парижские письма. М.: Наука, 1983.

Кандинский 2001 – Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001.

Салтыков-Щедрин 1965 – Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 9. М.: Художественная литература, 1965.

Ссылки – References in Russian

- Бахтин 2003 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русские словари, 2003.
- Веселовский 1940 – *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Под ред. В.М. Жирмунского. Л.: Художественная литература, 1940 (перепечатано: М.: УРСС, 2004).
- Веселовский 2010 – *Веселовский А.Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010.
- Гаспаров 2004 – *Гаспаров М.Л.* Памяти С. Аверинцева // In memoriam: Сергей Аверинцев. М.: ИНИОН РАН, 2004. С. 142–146.
- Живов 2009 – *Живов В.М.* История понятий, история культуры, история общества / Очерки исторической семантики русского языка раннего Нового времени. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 5–26.
- Маслов 2016 – *Маслов Б.М.* Эволюционизм как проблема революционного сознания / Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х годов. М.: НЛЮ, 2016. С. 29–43.
- Эйхенбаум 1969 – *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана шинель Гоголя / Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 306–326.

References

- Bakhtin M. M.* Collected works. Vol. 1. Moscow: Russkie slovari, 2003 (in Russian).
- Baxandall 1971 – Baxandall M.* Giotto and the Orators. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Bundy 1954 – Bundy E.* Hesychia in Pindar. Ph. D. Thesis. Berkeley: University of California, 1954.
- Bundy 1962 – Bundy E.* Studia Pindarica. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Eichenbaum B.* How Gogol's "Overcoat" is Made / Eichenbaum B. О прозе. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1969. P. 306–326 (in Russian). [English translation: Gogol from the twentieth century. Princeton, 1974. P. 269–291.]
- Gasparov M.L.* In memoriam S. Averintsev // In memoriam: Sergei Averintsev. Moscow: INION RAN, 2004. P. 142–146 (In Russian).
- Jakobson 1987 – Jakobson R.* Linguistics and Poetics (1960) // Language and Literature. ed. K. Pomorska and S. Rudy. Cambridge, Mass.: Belknap, 1987. P. 62–94.
- Jameson 1975/1976 – Jameson F.* The Ideology of the Text // Salmagundi. Vol. 31/32. 1975/1976. P. 204–246.
- Jameson 1981 – Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kliger 2012 – Kliger I.* Resurgent Forms in Ivan Goncharov and Alexander Veselovsky: Toward a Historical Poetics of Tragic Realism // Russian Review. Vol. 71.4 (2012). P. 655–672.
- Kliger, Maslov 2016 – Kliger I., Maslov B.* (eds.) Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics. New York: Fordham University Press, 2016.
- Maslov B.P.* Evolutionism as a problem of the revolutionary consciousness / Russkaia intellektual'naia revoliutsiia 1910–1930 gg. Moscow: NLO, 2016. P. 29–43 (In Russian).
- OED web – Oxford English Dictionary Online. www.oed.com.
- Propp 1958 – Propp V.* Morphology of the folktale. Trans. Laurence Scott. Bloomington: Research Center, Indiana University, 1958.
- Schadewaldt 1928 – Schadewaldt W.* Der Aufbau des Pindarischen Epinikion. Halle: Max Niemeyer, 1928.
- Segre 1995 – Segre C.* From Motif to Function and Back Again / Thematics: New Approaches. C. Bremond, J. Landy, Th. Pavel (eds.). Albany: State University of New York Press, 1995. P. 21–32.
- Veselovsky A.N.* Historical Poetics. Ed. by V. M. Zhirmunsky. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1940. Reprinted: Moscow: URSS, 2004 (In Russian).
- Veselovsky A.N.* Selected Works: Toward a Historical Poetics. Moscow: Avtokniga, 2010 (In Russian).
- Weber 2002 – Weber M.* Wissenschaft als Beruf (1919) // Weber M. Schriften 1894–1922. Stuttgart: Kröner, 2002. S. 474–511.
- Zhivov V.M.* Conceptual History, Cultural History, Social History / Studies in Historical Semantics of the Russian Language in the Early Modern Period. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur, 2009. P. 5–26 (in Russian). [English translation: Vivliofika: E-journal of Eighteenth-Century Russian Studies 2 (2014) 1–14.]

Примечания

¹ Транскрипция передает британскую норму произнесения этих слов по [OED web].

² Вот основная восстановленная Банди синтагма: (1) приамель (список аналогичных объектов) >> (2) фраза, обрывающая приамель (констатация множественности: ἄλλοι ἄλλα, ἕτεροι ἕτερα “разные люди ценят разное”) >> (3) мифологический пример (может включать мотив дивования, θεῶν) >> (4) гномический пик (обобщение) >> (5) конкретный пик (имя победителя), который часто вводится указанием на настоящее время (νῦν “сейчас”).

³ “A particular subject for imaginative treatment, *esp.* an incident, situation, ethical problem, etc., embodying a central idea that informs a work; a recurrent theme, subject, or image” [OED web].

⁴ Например, “поэмы, обличающие цельность личного замысла и композиции, и вместе с тем не личные по стилю, не носящие имени автора, либо носящие его фиктивно” [Веселовский 1940, 57]. О значимости слова “композиция” в художественных кругах в начале века вспоминает В. Кандинский: “С самого начала уже одно слово ‘композиция’ звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением” [Кандинский 2001, 33]. Об истории латинского термина *compositio* в эпоху Возрождения, когда оно было заимствовано из риторики в теорию живописи, см. [Вахандалл 1971, 129–139].