

Б. И. ЯРХО

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РЕЧИ В ПЯТИАКТНОЙ ТРАГЕДИИ (К вопросу о классицизме и романтизме)

*Подготовка текста, публикация и примечания М. В. Акимовой
Предисловие М. И. Шапира¹*

Борис Исаакович Ярхо [14(26).III 1889 — 3.V 1942] был одним из крайне немногочисленных филологов XX в., переоценить значение которых практически невозможно. Тем не менее он малоизвестен: даже среди тех, «кому ведать надлежит», самое имя его знают не все, труды его читали немногие, а начатое им дело худо-бедно продолжают и вовсе считанные единицы. Посмертная судьба этого крупнейшего ученого опровергает ходячие представления о «торжестве исторической справедливости»: никакая одаренность, никакая работоспособность, никакая преданность науке не в состоянии сами по себе, без учета «привходящих обстоятельств», обеспечить филологу должное внимание коллег. Разумеется, в первую очередь, это говорит о самой филологии. Титанические усилия Ярхо были направлены на то, чтобы превратить литературоведение в «нормальную» науку, по уровню точности и доказательности не уступающую наукам естественным. Не всё в этой широкомасштабной теоретико-методологической программе кажется одинаково перспективным. Однако нам ли превзойти добросовестные заблуждения позитивиста? Мы до них еще не доросли. Идеал научности, самоочевидный во времена Ярхо, потерял свою привлекательность для подавляющего большинства гуманитариев: сегодня господствующей идеологией в этой области является солипсизм. А так как научное знание, ограниченное по своей природе, добывается с трудом и сообща, почти полное отсутствие последователей может в конечном итоге обесмыслить дело всей жизни ученого.

Когда в августе 1935 г. Ярхо, находясь под следствием, стал составлять свое «научное завещание», ему «мерещилась участь Менделя: через 10—20 лет выкопают, откроют и т. д.» «Наивность этого миража», продолжал он, «действует на меня освежающе»: она «на минуту рассеивает гнилостный запах моего трупа, который бьет мне в ноздри» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 40, л. 2 об.). Сбьгься этим надеждам до сих пор не было суждено: лучшие работы Ярхо не изданы и по сей день, хотя со времени их создания прошло почти семь десятилетий. Одна из них — «Распределение речи в пятиактной трагедии» — наконец появляется в свет. Как свидетельствует лист использования документа, за 40 лет, с тех пор, как рукописи Ярхо поступили в архив, с этой статьей познакомились всего четверо: в 1966 г. — М. Л. Гаспаров, в 1967 г. — Ю. М. Лотман, в 1986 г. — автор этих строк и в 1995 г. — М. В. Акимова, в лице которой публикуемый труд обрел отзывчивого и самоотверженного комментатора. Может быть, теперь выдающееся исследование будет прочитано кем-нибудь еще.

М. И. Шапир

Смену волн познай, что в жизни человеческой царит.

*Архилох (пер. В. В. Верещаева)*²

§ 1. Об'ем и задачи работы

а. — Методологическое задание.

Предлагаемый ниже этюд является методологическим в самом точном смысле слова. Касаясь сам очень мелкого вопроса, он должен показать путь (*methodos*) к решению большой проблемы сравнения крупных литературных комплексов, в частности научного размежевания классицизма и романтизма³.

Если путь этот оказывается трудным и длинным, сопряженным с кропотливой работой, то избран он мною потому, что практиковавшийся до сих пор ускоренный путь явно не приводит к цели.

Правда, наш литературный опыт дает нам возможность очень часто по непосредственному впечатлению различать большие комплексы (школа, стиль автора, жанр, эпоха), но когда мы пытаемся об'ективировать это впечатление, дать ему научное определение, то это нам далеко не всегда удается. Так, мы легко отличаем типичное классическое⁴ произведение от типичного романтического, но сущность классицизма и романтизма до сих пор ждет своего определения. Принятый в настоящее время дедуктивный метод определения заключается в том, что по интуиции выхватывается одна черта и получает наименование «сущности», «природы», *das Wesen* романтизма⁵; в лучшем случае несколько интуитивно схваченных признаков возводятся в звание «основных форм», «Grundformen» данного стиля. Нетрудно показать, что с научной точки зрения такой метод одинаково неудовлетворителен как при счастливой, так и при несчастливой исследовательской интуиции. Во-первых, такие определения совершенно беззащитны даже против несправедливых возражений: исследователь, не произведший количественного подсчета, никогда не может доказать, что приводимые оппонентом отступления от интуитивно выведенных «основных форм», суть, действительно, исключения или отступления.

Во-вторых, дедуктивным путем исследователь никак не докажет, что такой-то признак составляет «существо» и доминирует над всеми остальными признаками, ибо нет мерил для «качественного» превос-

ходства, а количественный вес остальных признаков ему неизвестен. Частный, мелкий признак, взятый в качестве «существа», не покажется убедительным, а потому интуитивистам приходится прибегать к максимально общим понятиям, как напр<имер>, «рационализм», «эмоциональность» и т. п. — понятиям, настолько общечеловеческим и настолько разнообразным в своих проявлениях, что их можно усмотреть в любом из сравниваемых комплексов⁶. Вспомним, как в споре классиков с романтиками одно и то же правило единства времени и защищалось и отвергалось на основании общего понятия «реализма» (правдоподобности): классики утверждали, что неправдоподобно втеснять целые месяцы и даже годы в три часа театрального представления, а романтики возражали, что втеснение многолетних событий в один день является еще более неправдоподобным⁷.

В-третьих, — и это, может быть, самое главное — смежные художественные комплексы (авторы, жанры, школы, эпохи) отличаются друг от друга не столько по наличию, сколько по пропорциям тех или иных признаков; а эти пропорции, конечно, не могут быть добыты дедуктивно-интуитивным путем.

В-четвертых, несостоятельность этого метода и в теоретических и в исторических исследованиях сказывается каждый раз, как ему приходится сталкиваться с законом непрерывности естественных рядов, действующим в литературе так же, как и на всяком другом участке природы. Это — т<ак> н<азываемый> «закон Лейбница», заключающийся в том, что между каждыми смежными категориями, устанавливаемыми нашим разумом для внеположных объектов, существуют явления промежуточные или смешанные⁸. Точно так же между классицизмом в его чистом виде (фр<анцузский> классицизм эпохи Людовика XIV) и романтизмом существуют промежуточная эпоха (XVIII в.), наблюдаются промежуточные произведения, содержащие черты как классические, так и романтические, имеются промежуточные авторы, среди которых можно различать несколько категорий: авторы промежуточных произведений, авторы двойко-пишущие⁹ (например, Шиллер) и авторы, сменившие один лагерь на другой (как, напр<имер>, К. де-ла-Винь)¹⁰. Итак, при исследовании отдельных авторов и произведений следует еще выяснить степень их принадлежности к данному комплексу, а это, конечно, простой интуиции не под силу¹¹. Ныне практикующийся метод совершенно беспомощен при определении места данного произведения или автора в непрерывном историческом потоке, вообще бессилён в обращении с этим потоком¹².

Все вышесказанное заставляет нас избрать обратный, т<о> е<сть> индуктивный метод, движение от анализа к синтезу¹³. Путь таков: поэтика, стиль и фоника¹⁴ классицизма и романтизма разбиваются на отдельные признаки, и оба комплекса сравниваются друг с другом на наличие и частоту встречаемости каждого признака*, затем результаты отдельных сличений, по возможности, сводятся вместе.

На этом пути встречается ряд трудностей, и лучше сразу указать на них, дабы читатель знал, что ему обещают не абсолютное познание, а лишь известную часть его, но зато хорошо обоснованную.

Прежде всего: что есть отдельный признак? В теории, аналитическая работа человеческого ума не знает предела, и всякий признак может быть разбит на новые признаки. Но для данной практической задачи дело решается гораздо проще. Вед<ь> нам нужны не все признаки, а только отличительные признаки. Итак, анализ происходит до тех пор, пока различие не обнаружится с достаточной отчетливостью. Поясним примером: в двух комплексах А и В есть стилистические фигуры; в этом они сходны; есть среди этих фигур и семантические фигуры; опять — сходство; но в А есть сравнения, а в В их нет¹⁵. Этого достаточно. Или допустим, что сравнения есть в обоих комплексах, но в А они составляют 2% фигур, а в В — 75% (при боле<е> или менее одинаковом количестве фигур вообще); здесь мы опять можем остановиться. Но предположим, что сравнения представлены в равных пропорциях; тогда придется анализировать дальше; допустим, что в А преобладают сравнения с «как» («летит, как стрела»), а в В — с твор<ительным> падежом («летит стрелою»¹⁶); тогда анализ прекращается на этой стадии. Формула решения может быть изображена следующим образом.

$$\begin{array}{r} A = \\ a + c = \\ a + k + o + p + x \end{array} \qquad \begin{array}{r} B = \\ a + c = \\ a + k + o + p + y \end{array}$$

Здесь анализ останавливается по нахождении отличительных признаков, т<о> е<сть> х и у.

Дальнейшее затруднение уже гораздо серьезнее и состоит оно в следующем: можем ли мы быть уверены, что нашли все отличительные признаки? Конечно, нет. Но ясно, что чем больше мы их найдем,

* Под признаками здесь понимаются не только отдельные формы, но и связи между этими формами.

тем ближе мы будем к решению проблемы. Практически дело решается так: мы находим в комплексе А такую совокупность признаков (т<о> е<сть> форм, их пропорций и связей), которая не встречается ни в одном из компонентов комплекса В; эту совокупность можно считать первым этапом решения, этапом «достаточности»; по его достижении можно уже дополнять полученную совокупность, пока не исчерпаются реальные возможности нашего интеллекта¹⁷.

Далее<, > часть полученных отличительных признаков внутри каждого комплекса могут быть сходными между собой в каком-либо отношении и на основании этого сходства объединяться в группы. Так, допустим, что в комплексе А преобладают сравнение, метафора, антитеза, оксиморон, а в комплексе В — тавтология, перифраза, двойная литота; все это — семантические фигуры; но формы А — образные, а формы В — чисто-модальные. Итак, мы можем сказать, что стиль А — образный, а стиль В — риторический. Это и будет определением «сущности» данного стиля¹⁸.

Следующий вопрос: можно ли надеяться, объединить всю «достаточную совокупность» отличительных признаков такого комплекса, как, скажем, романтизм<, > в одно понятие, т<о> е<сть> определить его «сущность» одним словом? До сих пор еще это не удавалось сделать ни с одним живым комплексом, ни с одним организмом, ни с одним реальным общественным явлением. Сведение к единому принципу как всего мира, так и любой его сложной части и по сей час является квадратурой круга¹⁹. Но ясно, что устремление всякого синтеза направлено на то, чтобы свести возможно большее количество частных отличительных признаков к возможно меньшему количеству отличительных общих понятий.

Большое неудобство предлагаемого нами сравнительно-статистического метода заключается в том, что вряд ли исследование достаточного количества признаков классицизма и романтизма доступно одному человеку, если он не захочет сделать из этого дела всей жизни. Требуется коллективная «муравьиная» работа, при которой каждый муравей приносит свою долю в общую постройку.

Вот такую-то муравьиную долю и хочет внести наш этюд в дело объективного различения между «классиками» и «романтиками». Здесь будет показано добывание отличительных пропорций по нескольким мельчайшим признакам, а также некоторые приемы синтезирования этих признаков. В этой частной работе должна *in nucleo* обнаружиться структура общего исследования²⁰.

6. — Ограничение темы.

В настоящей работе речь идет об одном мелком признаке <—> о распределении речи по явлениям. Под «явлением» мы понимаем отрезок драмы, ограниченный сменой лиц на сцене.

В стилистическом отношении смена явлений знаменует сужение или расширение возможностей распределения речи между одним, двумя, тремя и т. д. ... <sic!> персонажами. С этой точки зрения явления делятся на монологи, диалоги, трилоги, тетралогии и т. д., которые составляют предмет нашего этюда.

Ограничивая себя этими признаками распределения, мы все же хотим в немногих словах указать, что анализ распределения речи может быть поведен и глубже и шире.

Прежде всего, самое деление явлений может быть проведено дальше в том же направлении. Например, не все монологические явления тождественны в морфологическом отношении. Монолог может получаться различным образом: а) на пустой сцене появляется одно лицо и произносит длинную речь (излюбленная форма у некоторых классиков XVIII в.), б) все лица уходят, но один остается и произносит речь (очень часто, напр<имер>, у Шиллера), в) при быстрой смене множества лиц на сцене, только одно успевает высказаться до прихода следующего, и явление (состоящее порой из одной короткой реплики, как нередко бывает у Шекспира) становится монологическим, г) герой произносит речь, обращенную к нему наперснику или другому протатическому персонажу (часто в XVII в.). Продолжение нашего исследования в этом направлении было бы плодотворно для характеристики разных <литератур>ных манер. Мы, однако, сочли возможным остановиться раньше, ибо уже более грубое деление дает ис<ко>мую резкую разницу между классиками и романтиками.

Далее, на то же распределение речи можно было бы вз<гля>нуть и с других точек зрения, например, как на отношение числа говорящих к числу присутствующих на сцене. Это отношение составляет «коэффициент использования персонажей для диалога». Коэффициент этот порой может быть весьма показателен. Так, напр<имер>, у Корнеля:

	Средн<ий> коэффициент использования
В комедиях	93,4% лиц (от 87% до 98,6%)
В трагедиях *	75,0% (от 54,2% до 92,6%)**

* Без трагедии с хорами и «Агесилая».

У Расина<:>

	Средн<ий> коэффициент использования
В трагедиях	52%
В комедии «Сутяги»	70%

Разница была бы еще разительнее, если бы считать вечно безмол<в>ствующими воинов классической трагедии.

Происходит эта разница в использовании личного состава, оттого что в трагедии слуги и конфиденты говорят только оставшись наедине со своими хозяевами, а во время разговора важных персон и героев присутствуют молча; эти лица в трагедии обычно не имеют личных интересов, в то время как в комедии они ведут интриги (и свои, и хозяйские) и часто вмешиваются в беседу господ.

Особую проблему составляют возникающие благодаря смене явлений порядковые формы. Так, напр<имер>, I-й акт «Эмилии Галотти» построен так, что один персонаж (Принц) все время остается на сцене, а другие поодиночке к нему выходят, в промежутках Принц, б<ольшей> ч<астью>, успевает разговаривать сам с собой, отчего акт приобретает такую структуру:

1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1.

По тому же принципу построен<ы> у Альфиери III и IV акты «Марии Стюарт» и III акт<т> «Дон Гарсиа». * Иногда происходит постепенное накопление лиц на сцене, как у Гёте в I-м акте «Торквато Тассо», являющем схему: 2, 3, 4, 5. Все эти разнообразные схемы могут оказаться (или не оказаться) типичными, если подвергнуть их детальному обследованию.

Все это, как сказано, приводится только для того, чтобы показать, что проблема распределения речи не целиком входит в данный этюд: нас будут интересовать только разновидности явлений по количеству говорящих лиц.

в. — Ограничение материала.

Как предмет исследования, так и материал узко ограничен. Это — пятиактная трагедия без хора. Выбран этот материал в

** Последняя цифра относится к «Сурене», составляющему исключение. Ряды эти, правда, трансгрессивны, но коэффициент трансгрессии (Т)= ок<оло> 23,5 (при максимуме 100%), что указывает на разнородность комедий и трагедий в этом отношении.

* Схема 1, 2, 1, 2... проведена почти через всю комедию Мольера «Брак по принуждению».

виду его соизмеримости и, гл<авным> обр<азом>, потому, что в обоих обследуемых нами течениях он одинаково обильно представлен. Исключены, стало быть, трагедии с хором («Гофолия» и «Эсфирь» Расина, «Мессинская невеста» Шиллера, «Пария» Делавиня и т. п.), а также трехактные («Луcreция Борджа» Гюго), шестиактные («Наполеон» Дюма) и не делящиеся на акты («Женевьева» Тика, «Борис Годунов» Пушкина) — словом, все не пятиактные.

В качестве основных компонентов комплекса взято творчество отдельных авторов. Выбраны авторы по репрезентативному методу, в данном случае по принципу наибольшей известности. Большинство их по отзывам современников, по собственным высказываниям, по позиции, занятой в отношении трех единств, в отношении Предисловия к «Кромвелю» и т. п. совершенно явственно причисляются к классикам или романтикам. Между тем, у тех и у других встречаются произведения, отдельными чертами напоминающие либо предыдущую эпоху, либо последующую; однако, средние показатели выравнивают малые отступления (Грильпарцер, Вольтер). С другой стороны, вывод средних показателей становится абсурдным для тех авторов, которые здесь обозначены как «синтетические гении», т<о> е<сть>, пишущие то в романтической, то в классической манере (Шиллер, Гёте); творчество таких авторов следует разбить на две или более групп и каждую группу рассматривать отдельно.

Далее, простое деление на классиков и романтиков оказывается слишком грубым. В самом деле, если исходить от расцвета классицизма при Людовике XIV и дойти до времени, когда романтизм практически перестает существовать, как лагерь, противопоставляющий себя классицизму (ибо в своих проявлениях он, повидимому <sic!>, и сейчас еще не умер), то обследуемый нами отрезок времени охватит около двух столетий от 2-й половины XVII в. до 20/30-х годов XIX в.

Внешние границы этого отрезка не совсем удастся соблюсти. Терminus a quo нарушает Корнель — нарушает не по форме, а по существу. Не в том дело, что его трагическое творчество начинается в 1630 г., а в том, что его трагедии, написанные до большого перерыва, т<о> е<сть> до 1653 г.<,> являют довольно заметное отличие от поздних, как будет впоследствии показано.* Однако, было бы нелепо

* К сожалению, в тех [ужасных] условиях, в которых мне приходится работать, я не мог достать нужного мне материала начала XVII в. для определения созвучности или несозвучности Корнелевских ранних пьес этой эпохе²¹.

исключить Корнеля из числа наиболее типичных классиков. *Terminus ad quem* (30-е г<оды> XIX в.) нарушен долговечностью Грильпарцера, но на сей раз только по форме, ибо этот автор до конца остается типичным поздним романтиком²².

Революция против классицизма начата, как известно, в Германии, т<ак> н<азываемыми> «дикими романтиками» на рубеже XVIII и XIX в. Эта революция протекает сходно со всеми другими социальными переворотами, в которых мы замечаем два типичных явления, носящих, можно сказать, характер законов.

1) Подготовка переворота начинается в той среде, против которой переворот будет направлен. Предоставление высоких административных постов буржуазии мы видим уже при Людовиках XIV и XV. Реформационное движение, столь ослабившее значение духовенства в Европе, началось среди самого духовенства. Здесь важно даже не столько то, что революционные вожди выходят очень часто из господствующих слоев, сколько то, что еще задолго до начала революции лица, не помышляющие ни о какой борьбе, начинают высказывать мысли, постепенно приближающиеся к будущим революционным идеям и формам. Так, поздняя античная философия на всех парах шла навстречу христианству; в римском строе складывались формы, близкие к будущему варварскому феодализму.

Для нашей темы роль такой приближающейся к новым веяниям эпохи играет XVIII-й век, еще совершенно классический, но уже обнаруживающий уклонения в сторону тех черт, которым впоследствии суждено было разрастись <sic!> до крупных размеров.

2) Наиболее резкие отступления от старого замечаются вначале <sic!> переворота; после победы революции постепенно начинают реципироваться старые формы в несколько преобразованном виде. Примеров этому столько, что не стоит их перечислять.

В нашей теме нам тоже явственно приходится различать между «дикими романтиками» и «поздними романтиками».

Таким образом, наш материал распадается на 4 эпохи: классицизм XVII в., классицизм XVIII в., ранний романтизм, поздний романтизм. Эти эпохи (благодаря долговечности, отсталости или прогрессивности отдельных авторов), конечно, нередко, наезжают друг на друга (закон Лейбница); но, как увидим ниже, цифры рисуют их достаточно отчетливо, иными словами, наш метод является достаточно сильным орудием для борьбы с законом непрерывности, т<о> е<сть>, для выяс-

нения хода истории, несмотря на все индивидуальные отклонения.

Основной материал обнимает 153 трагедии 23 авторов, составляющие 5755 явлений; к этому присоединяется некоторый сравнительный материал (напр<имер>, Шекспир, Гёте, Шиллер, Байрон и др.), доводящий число использованных пьес до 200, а число явлений более чем до 8500. В это число входят только 32 автора, о коих в статье сообщены соответствующие данные. Но, кроме того, были обследованы еще отдельные пьесы Пирона, Пелегрена, Пушкина, А. Толстого и др.

Так как статистической единицей здесь служит явление, то оперируя с тысячами, мы можем считать себя стоящими на более или менее твердой почве.

г. — Техника учета.

Учет смены явлений представляет некоторую, хотя и легко преодолимую сложность. Граница явления в принципе определяется сужением или расширением возможностей распределения речи, т<о> е<сть>, большей частью, приходом или уходом персонажа. Если лицо начинает говорить за сценой, то появление его считается с момента, когда раздался его голос. Приход или уход немого лица тоже ограничивает явление; только если лица (например, войск<о>) проходят, не останавливаясь, в глубине сцены, мы не считаем это за перемену явления. Смерть персонажа означает потенциальное сужение распределения речи и поэтому ограничивает явление.

Самое понятие лица тоже подлежит некоторому истолкованию. Персонаж может быть единичным или коллективным. Если Народ, Войско и т. п. говорят в один голос (напр<имер>, в «Борисе Годунове» Бояре: «Не изменим присяге нами данной»²³), то они считаются за одно лицо. В том же случае, когда внутри коллектива явно происходит разговор, число говорящих приобретает неопределенный характер; но так как эти случаи крайне редки, то исключение их из учета никакой особенной перемены в цифре не вносит*. В основном нашем

* Напр<имер>, в IV д<ействии> «Смерти Иоанна Грозного»<:>

Н а р о д: Один из двух морочит нас. — Ребята,
 Что долго думать? Вздернем их обоих.
 — Зачем обоих? Будет одного.
 — Которого? — А первого. — Второго.
 — Нет, первого... — Постой, ребята, тише...²⁴

материале только один такой случай («Эгмонт» Гёте). Если толпа разделена с точным указанием групп (например, у Гримальпардера: «Einige»... «Andere»...²⁵), то каждая группа идет за одно лицо. Когда говорят «Все» в один голос, то «Все» не считаются отдельным лицом, если они уже высказывались порознь в том же явлении; но если хотя бы один из присутствующих отдельно не говорил, то «Все» считаются за лишнюю единицу.

После этих предварительных замечаний можно подойти к обзору материала.

§ 2. — Классики XVII в.

а. — Корнель.

В качестве репрезентантов XVII в. достаточно было бы взять Корнеля и Расина; но мы прибавили еще несколько трагедий, дабы проверить, насколько эти два гения, действительно, отражают стиль эпохи.

Как уже упомянуто выше, Корнель представляет довольно сложный случай и нуждается в особом рассмотрении. Начал он с комедии и трагическую манеру выработывал постепенно. Первая его трагедия «Клитандр» (1630) вряд ли даже заслуживает такого названия: помимо того, что в ней формально отсутствует одно из требований, предъявляемых Корнелем к этому жанру, а именно *intérêt d'état*²⁶, она вообще написана если не с пародическим, то, во всяком случае, с полемическим заданием; встречающиеся в ней убийства приближают ее не столько к французской трагедии, сколько к испанской комедии плаща и шпаги. «Сид» тоже еще под влиянием испанцев. Затем уже Корнель переходит к настоящей классической трагедии, но в 1653 г. творчество его обрывается; а когда он через шесть лет (1659) опять берется за перо, то манера его, как сейчас увидим, сильно меняется.

Схема распределения речи у Корнеля.

Таблица I

	Число говорящих в 1 <= одном> явлении						Сумма
	1	2	3	4	5	6	
Клитандр (1630)	14	16	7	1	2		39
Медея (1635)	11	14	5				40
Сид (1636)	7	24	4	3			37
Гораций (1639)	4	16	4	4			28
Цинна (1639)	6	12	3	1	1		23

Полиевкт (1640)	3	19	5				27
Помпей (1641)		19	4	1			24
Феодора (1645)	3	25	7	1			36
Родогуна (1646)	10	15	4		1		30
Ираклий (1647)	1	17	9	3	1	1	32
Никомед (1652)	2	18	11	1	1		33
Пертарит (1653)	3	13	8	3			27
Эдип (1659)	1	20	6	2			29
Серторий (1662)		14	8				22
Софонисба (1663)		25	3	1			29
Отон (1665)	1	25	4	1	1		32
Агесилай (1666)	2	26	3	1			32
Аттила (1667)	2	22	3	1			28
Сурена (1675) ²⁷	1	16	2				19
Всего	71	356	100	24	7	1	559
%	12,7	63,6	18,0	4,3	1,3	0,1	

Полученный таким образом процентный ряд (последняя строка таблицы) характеризуется следующими особенностями:

1) Диапазоном вариации — от монолога до гексалога ($D = 6$); но достаточно ясно видно, что 1 гексалог в «Ираклии» есть случайное явление, вероятно, плод небрежности, м<ожет> б<ыть>, единичный случай для этой эпохи. Итак, собственно говоря, общий диапазон можно считать с 1 — 5²⁸.

2) Модую, т<о> е<сть> предпочтением дилога всем остальным видам<:> Мо = 2<.>

3) Кульминацией, т<о> е<сть> высотой моды, показывающей, что дилоги представлены обильнее, чем все остальные виды вместе взятые: Н = 65%, т<о> >е<сть> Н > 50%²⁹.

4) Ничтожным средним колебанием, символизируемым средним квадратическим отклонением: $\sigma = <\pm 0,76>$ ³⁰.

Из последнего столбца (Сумма) мы можем заключить, что среднее число явлений (входов и выходов) на 1 трагедию = 29,4<.> Эта цифра есть «коэффициент подвижности» (КП).

Эти особенности проходят определенный путь развития. Особенно резко обозначается демаркационная линия между первой половиной творчества Корнеля, 1630—53 (обозначим ее через С I) и 2-й половиной, 1659—75 (С II)³¹.

Табл<ица> Ia

Число говорящих		1	2	3	4	5	6	<Сумма>
С I	число явлений	64	208	71	18	6	1	= 368
	%	17,6	56,5	19,2	4,8	1,6	0,3	
С II	число явлений	7	148	29	6	1	—	= 191
	%	3,8	77,5	15,1	3,1	0,5	—	

Место моды не меняется, но кульминация, т<о> е<сть> степень преобладания диалога резко повышается: с 57% до 78%. Даже механическое разделение по десятилетиям показывает ход этого процесса.

	30-е гг.	40-е гг.	50-е гг.	60-е гг.	70-е гг.
% диалогов	54,6	63,3	58,3	78,7	88,8

Диапазон вариации суживается (с 6 до 5); но важно не это. Один случайный гексалог в «Ираклии»³² ровно ничего не показывает. Важно тут распределение в пределах от 1 до 5 лиц. Процент крайних видов, монолога и пенталога, катастрофически падает*. Из табл<ицы> I видно, что в С I 4 трагедии содержат все пять видов явлений (от 1—5 говорящих), 5 траг<едий> — по 4 вида, и 3 траг<едии> — по 3 вида; в то же время в С II вообще всего 1 пьеса колеблется от 1—5, и есть даже 1 <= одна>, состоящая из 2 видов (диалога и трилога).

Это сужение среднего размаха колебания очень явственно показывает среднее квадратическое отклонение<:>

	С I	С II
$\sigma =$	$\pm 0,84$	$\pm 0,56^{**}$
КП =	30,6	27,2

* От монолога К<орнель> отходит сознательно; он прямо говорит об этом в «Examen de Clitandre»: «C'était [sc<ilicet> les monologues] une beauté en ce temps-là: les comédiens les souhaitaient.... La mode a si bien changé, que la plupart de mes derniers ouvrages n'en ont aucun....»³³

По тем же десятилетиям монолог у К<орнеля> развивается так<>

годы:	30-е	40-е	50-е	60-е	70-е
% монологов	19,8	9,4	5,5	2,1	0,0

** Находился ли Корнель вначале своей деятельности и в этом отношении под влиянием испанцев? Особых оснований для такого утверждения нет. Правда, те же тенденции в распределении речи (понижение диалога, расширение диапазона, подвижность) есть и в испанской трагедии; но там они достигают таких грандиозных масштабов, до

Т<аким> обр<азом>, полное колебание от 1—5 является максимальным, но не типичным: из 19 трагедий всего 5 (т<о> е<сть> 26%) охватывают полный диапазон³⁴.

б. — Общая картина XVII в.

Теперь можем приступить к сличению Корнеля с его современниками.

Распределение речи у Расина

Табл<ица> II.

Число говорящих	1	2	3	4	5	Сумма
Фиваида (1664)	2	14	6	2	1	25
Александр (1665)	3	18	1	—	1	23
Андромаха (1667)	4	23	—	1	—	28
Британник (1669)	2	26	3	—	—	31
Береника (1670)	5	20	3	—	—	28
Баязет (1672)	4	30	2	—	—	36
Митридат (1673)	5	18	5	1	—	29
Ифигения (1674)	6	24	6	1	—	37
Федра (1677)	5	21	4	—	—	30
Всего	36	194	30	5	2	267
%%	13,5	72,7	11,2	1,9	0,7	КП = 29

Близость этой схемы к Корнелю (особенно к КП) бросается в глаза. $D = 1—5$, $H > 50\%$. Колебание 1—5 не типично.

Коэффициент подвижности (КП) — 29,6.

Распределение речи у Кино.

Табл<ица> III.

Число говорящих	1	2	3	4	Сумма
Смерть Кира (1656)	4	24	5	1	34
Амаласвинта (1658)	6	28	13	3	50

которых раннему Корнелю очень далеко. Так, в прототипе «Сида», в трагедии Гильена де-Кастро «Mocedades del Cid»: диалогов — 28%, общий диапазон 1—8, $\sigma = \pm 1,82$, число явлений — 68, число действующих лиц — 19; одним словом, — романтический (шекспировский) тип.

Беллерофонт (1665)	—	21	1	2	24
Павзаний (1666)	—	23	2	1	26
Всего	10	96	21	7	134
%%	7,4	71,6	15,7	5,3	КП = 33,5

Прибавим к этому еще небольшой сравнительный материал.

<Число говорящих>	1	2	3	4	5	<Сумма>
Т. Корнель («Ариана» и «Граф Эссекс», 1672—8) ³⁵	4 7,6	40 76,9	7 13,5	1 2,0	— —	52 КП = 26
Реньяр («Сапор», около 1686>)	6 21,3	18 64,3	2 7,2	1 3,6	1 3,6	28
Сирано де Бержерак («Смерть Агриппины», 1653)	4 13,8	21 72,4	4 13,8	— —	— —	29

Весь материал представляется однородным, причем он ближе к С II, чем к С I. Это естественно, т<ак> к<ак> все перечисленные поэты писали в эпоху Людовика XIV. Здесь максимальным, но не типичным диапазоном является Д = 5, Н всегда > 50%. Поэтому такой материал подлежит сводке.

К<лассики> XVII <века>.

Табл<ица> IV

Число говорящих	1	2	3	4	5—6	Сумма
Корнель (19 траг<едий>)	71	356	100	24	8	559
Расин (9 траг<едий>)	36	194	30	5	2	267
Кино (4 траг<едии>)	10	96	21	7	—	134
Т. Корнель (2 траг<едии>)	4	40	7	1	—	52
Реньяр (1 траг<едия>)	6	18	2	1	1	28
Сирано (1 траг<едия>)	4	21	4	—	—	29
(1) Всего (36 траг<едий>) %	131 12,2	725 67,8	164 15,3	38 3,6	11 1,1	1069 КП = 29,7
(2) без С I (24 траг<едии>) %	67 9,6	517 73,7	93 13,3	20 2,8	4 0,6	701 КП = 29,5

Более типичную картину, конечно, дает нижний ряд, из которого удалено инородное тело С I (ранний Корнель).

Итак, характеристичным является малое количество говорящих лиц и особое предпочтение к диалогу. Среднее колебание (σ):

$$\begin{array}{ll} \text{К<лассики> XVII} & \text{К<лассики> XVII (без С I)} \\ \sigma = \pm 0,70 & \sigma = \pm 0,61 \end{array}$$

Отметим, что классики ограничивали число говорящих сознательно, считая это приличествующим трагедийному жанру. Так, Корнель, в комедиях доводит число говорящих до 7. Одновременно растет и коэффициент подвижности (у Корнеля).

$$\begin{array}{ll} \text{Трагедии} & \text{Комедии} \\ \text{КП} = 27,9 & \text{КП} = 43,5 \end{array}$$

Итак, подвижность и полилогию старые классики считали признаками более свободного жанра³⁶.

в. — Классики и античность.

Пятиактная трагедия восходит, как известно, к античному прототипу. Поэтому любопытно посмотреть, как классики XVII в. относятся к этому прототипу со стороны распределения речи. Мы сейчас увидим, что изначальная французская трагедия эпохи Ренессанса еще крепко держалась за античный образец.

Соизмеримыми с античностью, строго говоря, являются только трагедии с хорами. С них и начинается французский Ренессанс в лице Жюделя. Классики еще продолжают эту традицию, но в большинстве случаев устраниают хор, так что у Расина всего две, а у Корнеля всего одна трагедия с хором.

При учете явлений мы считаем хор за одно лицо, так что античный максимум, * три персонажа и хор, составляет тетралог, два персонажа и хор — трилог и т. д.

Распределение речи в трагедиях с хорами (в %)

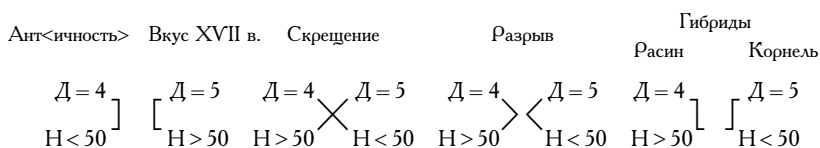
<Таблица V>

Число говорящих	1	2	3	4	5
Эврипид (8 трагедий)	16,8	45,2	27,5	10,6	—
Жюдель («Клеопатра» и «Дидона», 1552—8)	25,0	30,0	25,0	20,0	—

* Необходимо взять именно максимум, т<o> е<сть> Эврипида, чтобы получить величину изменения.

Корнель («Андромеда»<,> 1650)	6,5	41,9	25,8	9,7	16,1
Расин («Гофолия» и «Эсфирь»<,> 1689—91)	17,1	56,9	15,6	10,4	—

Итак, для античной манеры типичны: 1) $D = 4$, 2) $H < 50\%$ (при $M_0 = 2$); мы знаем, что у классиков XVII в. $D = 5$, $H > 50\%$ (при $M_0 = 2$). Интересно, как эти две манеры синтезируются у Корнеля путем обновления первого признака, а у Расина — путем обновления второго. Схема процесса такова.



Здесь нет скрещения источников; мне, по крайней мере, неизвестен образец, которому подражали классики, вводя лишнее говорящее лицо и увеличивая % диалогов. Здесь, просто обновление вкуса, ибо некоторым софизмом было бы утверждать, что классики подражали своим собственным трагедиям без хора.

Психологический процесс, изображаемый этой схемой, таков: два представления А и В, одновременно существующие в сознании и связанные каким-либо сходством («точка скрещения»), разделяются на свои составные части (диффузия), и эти части соединяются в новые комбинации из частей А и В (гибриды), и создают новые целостные представления. Процесс очень типичен и наблюдается едва ли не при всякой смене эпох.

§ 3. — Классики XVIII в.

а. — XVIII в. и предыдущая эпоха.

Французская литература XVIII в. непосредственно продолжает традицию XVII-го и, вместе с тем, является законодательницей и образцом для остальной Европы. Специально в интересующей нас области это сказывается в том, что мы можем вовлечь в <сферу> исследования и не-французские трагедии, не нарушая притом однородности материала.

В отношении обследуемого признака трагедия в общем остается «классической», т<о> е<сть> не замечается резкого разрыва с трагеди-

ей XVII в. Однако, наряду с точным воспроизведением форм XVII в., появляется ряд весьма ощутительных особенностей. Из этих особенностей мы выделяем три важнейшие: 1) повышение числа монологических явлений, 2) падение числа диалогов (которые, впрочем, еще сохраняют первенство), 3) расширение диапазона вариации (увеличение σ).

Сейчас мы продемонстрируем это на нашем репрезентативном материале, т<о> е<сть> на 80 трагедиях.

Табл<ица> VI

В %%

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	$\sigma = \pm$
Вольтер (26 траг<едий>, 1718—1779 г.)	12,3	58,9	19,0	6,2	3,0	0,6	0,92
Кребильон Мл<адший> ³⁷ 9 траг<едий> 1703—1754)	29,0	61,4	9,0	0,6	—	—	0,66
Мармонтель (5 тр<а>г<едий>, 1748—1752)	18,1	55,6	21,0	4,7	0,6	—	0,79
Дюсис (8 траг<едий>, 1768—1795)	24,2	50,2	17,4	5,6	2,2	0,4	0,92
Сумароков (9 траг<едий>, 1748—1774)	24,6	54,5	17,0	3,6	0,3	—	0,76
Лессинг (3 траг<едии>, 1755—1779)	19,5	55,5	20,8	3,4	0,8	—	0,77
Алфьери (20 траг<едий>, <1775—1780-е> ³⁸)	26,3	48,0	17,0	6,3	1,3	1,1	0,98

У всех авторов кульминация (% диалогов) ниже средней для XVII в. (68,3 или 73,9), у всех — монолог выше средней для XVII в. (10,5 или 9,1).

Старик Кребильон в отношении как диапазона вариации (1—4), так и пониженного количества трилогов составляет исключение и ближе всего подходит к предшествующей эпохе; но зато он же — наиболее резкий новатор в отношении монолога. Вольтер, напротив, консервативный в отношении монолога, прогрессивен в своем диапазоне ($\sigma = \pm 0,92$).

Это позволяет нам считать весь материал достаточно однородным для того, чтобы оправдать сводку.

К<лассики> XVIII <века>

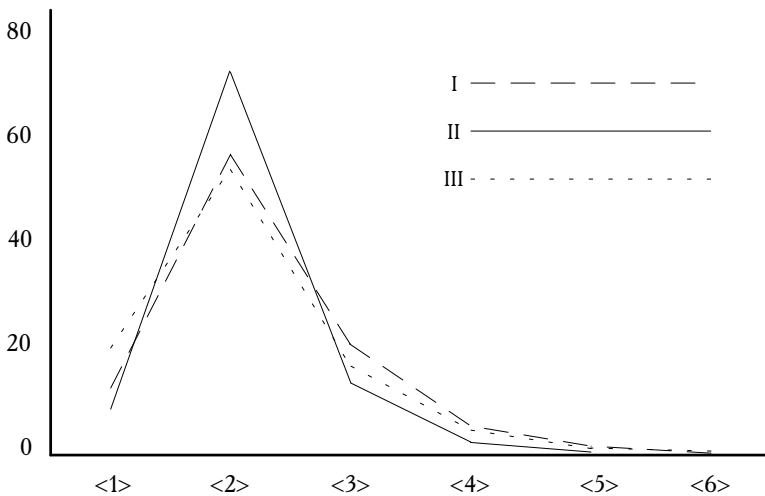
Табл<ица> VII

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	<Сумма>
Вольтер	93	444	143	47	22	5	754
Кребильон	88	186	27	2	—	—	303
Мармонтель	31	95	36	8	1	—	171
Дюсис	65	135	47	15	6	1	269
Сумароков	68	151	47	10	1	—	277
Лессинг	28	80	30	5	1	—	144
Алфьери	120	218	77	29	6	5	455
Всего	493	1309	407	116	37	11	2373
%	20,8	55,2	17,1	<4,9>	1,5	0,5	КП = 29,6

Сопоставим теперь этот результат с данными, полученными для предыдущей эпохи.

Табл<ица> VIIa

<Число говорящих>	1	2	3	4	5	6
I. Ранний Корнель (С I)	13,2	57,9	21,2	5,6	1,6	0,3
II. К<лассики> XVII <века>, 2 (без С I)	9,1	73,9	13,8	2,6	0,6	
III. К<лассики> XVIII <века>	20,8	55,2	17,1	4,9	1,5	0,5



Ясно видно, как кривая XVIII в. приближается к кривой раннего Корнеля. Об этом же говорит общий диапазон колебания (для С I и К<классиков> XVIII <века> $D = 1-6$, для К<классиков> XVII <века>, 2 $D = 1-5$). Впрочем, здесь сходство основано на случайном гексалоге «Ираклия». Однако, гораздо более надежный средний диапазон дает то же показание, что и другие определители. Сравним средние отклонения (σ):<:

С I	К XVII, 2	К XVIII
$\pm 0,83$	$\pm 0,61$	$\pm 0,88$

Это сходство дополняет картину: в данном случае, как во многих других, признаки развиваются волнами, т<о> е<сть> новое есть частичное возвращение к старому.

б. — Усиление монолога

В этой формулировке слово «частичное» должно быть подчеркнуто несколько раз: «необратимость эволюции» (закон Доло) наблюдается в литературе так же, как в жизни, и полного возвращения вспять не бывает³⁹.

Правда, повышение монолога, вероятно, вызвано возвращением того же актерского спроса, падение которого Корнель отмечал во 2-й половине XVII в.⁴⁰ Но пропорции этого спроса идут теперь значительно дальше. У раннего Корнеля число монологов даже в «Клитандре» не превышает 28%, а в «Софонисбе» Алфьери (самого «монологичного» из приведенных представителей XVIII в.) монологи не только составляют 47,8%, но даже превышают число диалогов (39,1%);* у него же в «Антигоне» и «Оресте» монологи уравниваются с диалогами. Но, конечно, это случаи исключительные; в остальных трагедиях пропорции более нормальны.

в. — Предвестники романтизма

Рядом с этим идет другой процесс, представляющий приближение к новому, то самое приближение<, > котор<о>е мы выше (§ 1 в) характеризовали, как приближение к революции. Речь идет об уменьшении

* То же — у Дюсиса в трехактной трагедии «Иоанн Безземельный»<:> монологи—41%, диалог — 37%.

числа диалогов не в пользу монолога, а в пользу усложненных форм распределения (трилога, тетралого и т. п.).

Расширению общего диапазона, т<о> е<сть> появлению гексалога<, > мы здесь придаем меньше значения, чем повышению среднего отклонения (σ).

Случаи типичного приближения к новому мы находим в трех из 26 трагедий Вольтера; все три принадлежат ко 2-й половине его трагедийного творчества (после 1748 г.). Это — «Орест» (1750), «Катилина» (1750) и «Гебры» (1769) *<.>

Вот их схема<:>

<Число говорящих>	1	2	3	4	5	6	<Сумма>
«Орест» %	4 10,8	17 <45,9>	10 27,0	5 13,5	1 2,8	—	37
«Катилина» %	2 7,2	9 32,0	9 32,0	4 14,4	2 7,2	2 7,2	28
«Гебры» %	2 6,4	11 35,5	8 25,8	7 22,6	3 9,7	—	31
Всего %	8 8,4	37 38,5	27 28,1	16 16,7	6 6,2	2 2,1	96 КП = 32, < σ > = $\pm 1,13$

Мы знаем, что во всем <разобранном> материале XVIII в. монологи составляют ок<оло> 21%, а усложненные виды — около> 24%; здесь же монологи дают 8,4%, а усложненные явления — 53,1%. Достаточно сравнить «Ореста» Вольтера с «Орестом» Альфьери, чтобы увидеть разницу между утрированной монологической тенденцией XVIII в. и этой новой усложненной манерой.

	1.	2.	3.	4.	5.	3—5
«Орест» Вольтера	10,8	45,9	27,0	13,5	2,8	43,3
«Орест» Альфьери	36,6	36,0	20,0	3,4	3,4	26,8

Небезынтересен вопрос, какова природа этого явления. Имеем ли мы дело с самопроизвольным усложнением организации под влиянием повышения жизнедеятельности жанра, (т<о> е<сть> с «ароморфо-

* Слабее это сказывается в «Законах Миноса».

зом», по терминологии ак<ад.> А. Н. Северцова⁴¹⁾ или с результатом скрещивания, т<о> е<сть> влиянием другого источника? Вопрос этот должен покамест остаться открытым. Ароморфоз был бы наиболее вероятным объяснением, если бы, по крайней мере, в одном случае мы не имели дела с явным влиянием Шекспира.

г. — Классики и Шекспир.

Классикам обыкновенно противопоставляется Шекспир, этот контраст касается также и обследуемой нами области. Для сравнения достаточно взять все 10 трагедий Шекспира, не касаясь хроник <(см. Табл. VIII)>.

Сходственна с классиками только мода кривой: преобладают диалоги ($M_0 = 2$). Различия: 1) диалогов меньше, чем остальных видов, вместе взятых ($H < 50\%$); 2) $D = 10$, против 5 и 6; 3) $\sigma = \pm 1,23$ против $\pm 0,70$ и $\pm 0,88$; 4) КП = 96,1 против 29,5 и 29,6.

Последнее различие является самым резким: подвижность классической трагедии колеблется (в нашем материале) от 14 до 51 явления на драму, а Шекспировская — от 69 до 122 явлений. Это типичный случай альтернативной изменчивости.

Особенно ярко вышеприведенные различия бросаются в глаза там, где обе манеры приходят в непосредственное соприкосновение. Всем известно предисловие Дюсиса, в котором он излагает свои принципы обработки Шекспира, т<о> е<сть> способы сделать его приемлемым для приличного общества⁴². Среди прочих шекспировских форм подверглось соответствующим изменениям и распределение речи. Сравним схемы переработанных Дюсисом шекспировских трагедий (мы берем только 5-актные) с их оригиналами. Любопытно, что избранными оказались трагедии со сравнительно небольшой нагрузкой явлений (максимум — 7 говорящих в «Макбете», 6 — в «Гамлете» и «Лире», 5 — в «Ромео и Джульете» и «Отелло»).

<Таблица IX>

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	КП	< σ >
5 траг<едий> Шекспира	10,5	16,5	24,0	30,5	37,4	44,0	50,7	104,4	1,100
Переработки Дюсиса	25,5	48,5	17,6	6,2	2,2	0,6	—	35,6	$\pm 1,05$
Остальн<ые> траг<едии> Дюсиса	22,0	52,0	17,5	1,1	2,2	—	—	20,2	1,086

Картина взаимодействия извода и обработки совершенно ясна.

Распределение речи у Шекспира

Табл<ица> VIII

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Суммы
Троил и Кресида	34	45	23	13	5	—	—	1	—	1	122
Корнолан	12	38	30	10	7	2	2	1	—	—	102
Тит Андроник	16	19	21	9	2	2	—	—	—	—	69
Ром<ео> и Джул<ьетта>	22	54	18	7	3	—	—	—	—	—	104
Тимон Афинский	15	31	19	11	3	2	2	1	—	—	83
Юлий Цезарь	14	29	16	10	5	1	2	—	—	—	78
Макбет	21	40	18	9	3	1	1	—	—	—	93
Гамлет	21	51	25	4	2	3	—	—	—	—	106
Король Лир	13	48	26	12	5	1	—	—	—	—	105
Отелло	17	43	24	11	4	—	—	—	—	—	99
Всего	185	398	220	96	39	12	7	3	—	1	961
%	19,3	41,4	23,0	10,0	4,0	1,2	0,7	0,3	—	0,1	КП = 96,1

Табл<ица> XII

<Число говорящих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Сумма
Рюрик	1	15	7	3	2	1	—	1	3	—	33
Олег ⁴³	4	17	10	2	3	—	—	1	1	<—>	38
Всего	5	32	17	5	5	1	—	2	4	—	КП = 35,5
%	7,0	45,3	23,9	7,0	7,0	1,4	—	2,8	5,6	—	$\sigma = \pm 1,73$
Шекспир	19,3	41,4	23,0	10,0	4,0	1,2	0,7	0,3	—	0,1	$\sigma = \pm 1,23$

а) Воздействие Дюсиса на извод: сужены диапазон (Д 7 → Д 6) и среднее колебание ($\sigma = \pm 1,09 \rightarrow \sigma = \pm 1,05$), повышена роль монолога и диалога и, главное, страшно сокращено количество явлений (КП 101 → КП 35).

б) Воздействие Шекспира на Дюсиса: расширен естественный диапазон Дюсиса (Д 5 → Д 6, $\sigma = \pm 0,86 \rightarrow \sigma = <\pm>1,05$); диалог упал ниже 50%.

Интересно отметить, что Дюсис лишь постепенно поддается влиянию своего образца, т<о> е<сть> 2-й из отмеченных процессов (б) начинает действовать позже 1-го (а). Вышеприведенные обработки Дюсиса делятся на два периода, разделенные 10-ю годами: на первый падают две трагедии, а на второй — три.

<Таблица X>

	Год	% диалогов	Число явлений
Гамлет	1769	54,9	31
Ромео и Джульета	1772	66,6	27
В среднем		60,3	29
Отелло	1782	44,4	36
Король Лир	1783	34,7	46
<Макбет>	<1784>	<50,0>	<38>
В среднем		42<, >5	40

Эта таблица показывает, что вначале Дюсис ни насколько не отстает от классического вкуса XVIII в., и обаяние формы Шекспира лишь постепенно преодолевает этот вкус (приближение к романтике)*.

Насколько указанные изменения кривых распределения речи, действительно, являются продуктами классического вкуса, лучше всего доказывается сравнением Дюсисовского «Гамлета» с Сумароковским.

<Таблица XI>

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	Ч<исло> явлений	σ	Число действующих лиц
Шекспир	19,8	48,2	23,5	3,8	1,9	2,8	106	$\pm 1,05$	22
Сумароков (ок<оло> 1748 г.) ⁴⁵	26,9	50,0	19,2	3,9	—	—	25	$\pm 0,78$	9
Дюсис (1769 г.)	25,8	54,9	16,1	3,2	—	—	31	$\pm 0,72$	8

* Трехактная переделка «Иоанна Безземельного» написана еще позже (1791 г.) и идет еще дальше: в ней 34 явления, т<о> е<сть> при переводе на 5 актов— 56⁴⁴.

Сходства между Сумароковым и Дюсисом настолько явственно бросаются в глаза, что даже не стоит их описывать. Независимость этих двух поэтов друг от друга не подлежит сомнению: Сумароков писал на 20 лет раньше Дюсиса, а этот последний, если бы даже и знал о существовании Сумароковского «Гамлета», то при наилучшем желании не смог бы его прочесть⁴⁶. В учебниках поэтики они тоже не могли найти вышеприведенных цифровых отношений, которые являются подсознательным элементом единого вкуса эпохи, результатом однородного *Wille zur Form**, по терминологии Вальцеля⁴⁷. Как оба поэта смягчили вину Королевы раскаянием, оба изъяли безумие Офелии, оба вложили слова Призрака в уста Гамлета, оба редуцировали число лиц и ввели наперсницу (Сумароков даже двух), — так оба сузили круг говорящих лиц (Д 6 → Д 4), усилили монологи, ослабили трилоги и решительно сократили число входов и выходов почти на одинаковое количество явлений (81 и 75)⁴⁸.

И Сумароков и Дюсис причисляли старого Вильяма, как настоящие «тупейные художники» (француз даже в большей степени, чем русский), следуя неписанному закону вкуса, ибо оба презирали «Шекспира непросвещенного»⁴⁹. Но умы менее строгие, вернее, менее косные, носившие в себе семена грядущей эпохи, находили удовольствие в самой Шекспировской свободе и беспорядочности. К этим передовым умам принадлежала Екатерина II-я⁵⁰. Склонная в своих литературных вкусах к непринужденным жанрам сатиры, комедии, комической оперы, Северная Семирамида с легким сердцем распустила завязки трагического котурна и, видимо, наслаждалась отступлениями от «феатральных обыкновенных правил», когда писала свои «подражания Шекспиру» — «Историческое представление из жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега»⁵¹. Именно для того, чтобы иллюстрировать разницу между переделкой и подражанием, между приспособлением к своему вкусу и приближением к чужому, продемонстрируем схемы этих двух пьес <(см. Табл. XII)>.

Кривая растянута на подобие шекспировской; преобладание трилога над монологом даже утрировано, равно как и дисперсия (символизуемая σ). Сейчас мы увидим, что все это — особенности романтизма, и что Екатерина в этом отношении может быть названа первым русским романтиком.

* Этот термин следовало бы перевести на русский язык; м<ожет> б<ыть> наиболее подходящим словом было бы «формоустремление».

§ 4. — Крайние романтики

а. — Романтическая революция в Германии.

Но несмотря на подготовку внутри самого классического лагеря, романтизм явился самой настоящей революцией, как по внешнему своему выступлению, так и по литературному своему существу. Очагом этой революции была Германия, и оттуда он несразу <sic!> распространился по всей Европе. Для Франции он был открыт г-жей <sic!> де Сталь уже в 1808 году⁵², но это открытие дало плоды лишь в 1827 г., с появлением французского романтического манифеста, предисловия Гюго к «Кромвелю»⁵³. То было время, когда романтизм в Германии уже воцарился и первое революционное кипение уже успело улечься. Это обстоятельство несколько осложняет наше исследование: временные отрезки и литературные эпохи не совпадают. Бурный романтизм в Германии уже сменился умеренным, когда Франция вступила в революцию; но здесь дело шло об открытии уже открытой Америки, и потому «дикий период» здесь недолго продолжается. Конечно, весь этот процесс до крайности сложен, как всякая революция: имеется множество резких индивидуальных отклонений; есть люди, забегающие вперед, есть люди, плетущиеся в хвосте. Мы увидим, что распределение речи и здесь является (по крайней мере, для трагедии) довольно точным, если и не совсем безукоризненным барометром.

Типичными для романтической ломки старых зафиксированных норм являются Клейст, Захария Вернер и отчасти Шиллер, в особенности, «Вильгельм Тель» (1804 г.); но о Шиллере речь будет особо. Остальные два относятся к началу XIX в. Первые трагедии Клейста написаны в 1802 г., первые трагедии Вернера — в 1803. Однако, именно эти две трагедии (I-я и II-я части «Сынов Долины») — шестиакты. Для нас, значит, вернеровский материал начинается с «Мартина Лютера» (1807), которого Мериме ставил в образец французским драматургам⁵⁴. Вернер прожил до 1823 г., <o> е<сть> пережил эпоху «дикой романтики» в Германии, но до конца своего драматического творчества (1820) остался верен прежней манере⁵⁵.

Характерные отличия этих рядов от классических бросаются в глаза: 1) общий и средний диапазон резко расширен; для Клейста $\sigma = \pm 1,77$, а для Вернера — $\pm 2,18$, <o> е<сть> выше даже, чем у Шекспира; 2) диалог упал крайне низко, гл<авным> обр<азом>, в пользу усложненных видов диалога; 3) подвижность очень усилилась, в отдельных пьесах достигая шекспировской.

Распределение речи у Клейста

Табл<ица> XIII

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Сумма
Семья Шроффенштейн (1802)	13	40	17	2	2	2	<—>	<—>	<—>	<—>	<—>	76
Ке<т>хен из Гейльбронна (1808)	6	25	16	8	7	1	5	1	—	—	1	70
Тевтобургская битва (1808)	10	20	12	9	5	4	6	1	—	1	—	68
Принц Гомбургский (1810)	6	15	11	6	1	5	1	2	1	—	—	48
Всего	35	100	56	25	15	12	12	4	1	1	1	262
%	13,4	38,2	21,4	9,9	5,8	4,6	4,6	1,2	0,3	0,3	0,3	КП = 65,5

Распределение речи у Э. Вернера

Табл<ица> XIV

<Число говорящих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Сумма
Мартин Лютер (1807)	22	31	16	13	12	8	5	2	1	—	—	2	—	1	1	—	114
Агтила (1808)	22	32	21	13	3	8	6	2	—	—	—	—	—	—	—	—	107
Ванда (1810)	10	15	8	6	1	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	—	43
Кунигунда (1815)	14	24	15	7	1	2	4	—	1	1	—	—	—	—	—	—	69
Мать Маккавеев (1820)	10	11	21	8	2	2	4	1	1	6	—	—	—	—	1	1	68
Всего	78	113	81	47	19	20	20	5	3	9	—	2	—	1	2	1	401
%	19,5	28,3	20,0	11,7	4,8	4,9	4,9	1,3	0,8	2,3	—	0,5	—	0,25	0,5	0,25	КП = 80,2

«Кромвель» (1827)

Табл<ица> XV

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	...	21	Сумма
Число явлений	13	30	13	10	7	1	4	2	3	3	1	3	—	1	1	1	1	—	1	95
%	13,7	31,6	13,7	10,6	7,4	1,0	4,3	2,1	3,2	3,2	1,0	3,2	<—>	1,0	1,0	1,0	1,0	—	1,0	КП = 95

Любопытно остановиться на общем диапазоне: у Клейста $D = 11$, у Вернера $D = 16$. Практически это означает, что автор не ставит себе никаких точных пределов, что число говорящих в принципе неограничено <sic!>. В дальнейшем мы увидим, что их может быть и больше 16-ти. Достаточно взглянуть на хвосты этих длинных кривых с пропуском ряда вариантов, с появлением единичных высоких вариантов, чтобы убедиться в том, что мы имеем перед собой то, что Вёлъфлин в искусстве называл «открытыми формами», прихотливое нагромождение в стиле барокко. К этому мы еще вернемся⁵⁶.

Сводную таблицу репрезентантов этой эпохи — см. ниже<,> § 6 а (Табл. XXIII).

6. — «Кромвель» Гюго

Французская романтическая драма впервые выходит на поле сражения, вооруженная такими же резкими формами. «Кромвель» Гюго — это бранный клич. Формально «Кромвель» должен был бы войти в круг нашего исследования: он назван «трагедией» и в нем — 5 актов. Но, по существу, его нельзя причислить к трагедиям: все конфликты разрешаются бескровно чисто-комическими, почти буфонскими ситуациями. Кроме того, «Кромвель», занимающий целый том, не предназначался для театра, и, значит, несоизмерим с остальными пьесами Гюго. Поэтому мы не включаем его в основной материал. Но распределение речи в нем совершенно соответствует той картине воинствующего романтизма, которую мы набросали выше.

Этот ряд по существу однороден с рядами Клейста и Вернера <(см. Табл. XV)>. Однако, после этого резкого выступления французский романтизм укрепляется на более умеренных позициях.

§ 5. — Умеренные романтики

а. — Германия и Франция.

В промежутке между смертью Клейста (1811 г.) и появлением «Кромвеля» в Германии развивается более умеренный романтизм, к которому примыкают и французы 20-х и 30-х годов. *

* Позднее присоединение Франции к романтическому движению хорошо иллюстрируется в исследуемой нами области примером К. Делавиня, который в 1819 г., во время написания «Сицилийской Вечерни»<,> был еще типичным классиком. Вот схема распределения речи в этой трагедии<:>

Репрезентантами для Германии являются Кёрнер (с 1812), Уланд (1817, 1818), Грильпарцер (1817—47)⁵⁷, для Франции — Гюго (1830—38), Казимир Делавинь («Людовик XI», 1832), Виньи (1829, 1831) и Дюма (1831). Всего — 22 пьесы⁵⁸.

Табл<ица> XVI

В %

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Кёрнер (2 трагедии)	14,8	43,3	19,2	11,3	6,0	2,7	2,7		
Уланд (2 трагедии)	18,0	38,3	22,4	12,6	5,4	2,2	1,1		
Грильпарцер (9 траг<едий>)	20,7	43,0	21,2	9,5	4,2	0,6	0,3		
Гюго (4 трагедии)*	12,4	37,7	22,4	8,2	9,7	6,1	3,5		
Делавинь (1 траг<едия>)	13,4	48,3	10,0	10,0	8,3	5,0	5,0		
Виньи (2 трагедии)	18,0	45,6	20,5	8,7	2,4	2,4	1,6	—	0,8
Дюма (2 трагедии)**	19,5	48,2	15,0	5,7	4,6	3,5	3,5		

Все эти кривые однородны: 1) общий диапазон доходит до 7 лиц (1 явление из «Маршалши д'Анкр» у Виньи неспособно нарушить картины), 2) диалог преобладает, но не имеет абсолютного большинства ($N < 50\%$). Разнятся они между собой только отношением к монологу, который то больше, то меньше трилога, но колебания его не очень значительны. Ни у одного из этих авторов, однако, монолог не превосходит всех усложненных форм (3, 4, 5, 6, 7), вместе взятых, как это иногда бывает в XVIII в. (Кребильон, Сумароков, Алфьери).

Все вышесказанное дает нам право свести все ряды в общую кривую.

Р<омантики> 2

<Таблица XVII>

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Сумма	КП
Кёрнер	17	50	22	13	7	3	3			115	57,5
Уланд	17	36	21	12	5	2	1			94	47,0
Грильпарцер	121	251	124	55	24	4	5			584	64,8
Гюго	18	55	33	12	14	9	5			146	36,5

	1	2	3	4	
Число явлений	6	16	<6>	1	= 29
%	20,7	55,2	20,7	3,4	

* <<Эрнани>> (1830), <<Марион де-Лорм>> (1831), <<Король веселится>> (1832), <<Рюи Блас>> (1838).

** Не вошедшая сюда трагедия в 5 актов, но с прологом (фактически 6-й акт) «Калигула» однородна с остальными: 1—7 говорящих, 39% диалогов, 70 явлений, 27 действующих лиц.

Делавинь	8	29	6	6	5	3	3	—	1	60	60,0
Виньи	23	58	26	11	3	3	2	—	1	127	63,5
Дюма	27	42	13	5	4	3	3	—	1	87	43,5
Всего	221	521	245	114	62	27	22	—	1	1213	55,1
%	18,2	43,0	20,2	9,4	5,1	2,2	1,8	—	0,1	$\sigma = \pm 1,33$	

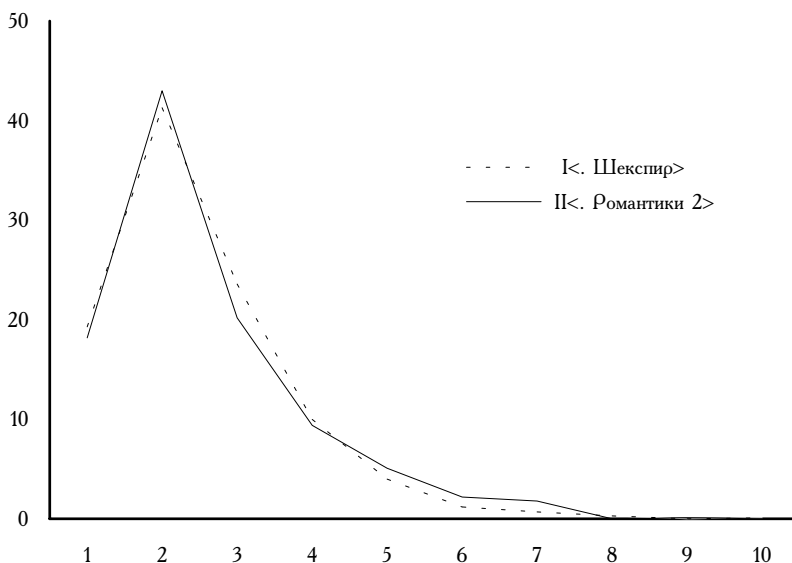
Среднее колебание (σ) нигде не доходит до минимальной цифры диких романтиков, $t < o > e < сть >$ ни разу не превышает $\pm 1,75$ (максимум — у Гюго: $\pm 1,55$) $< , >$ и нигде не падает до цифры самых смелых классиков, $t < o > e < сть >$ ниже ± 1 .

6. — Романтики и Шекспир.

- Уже стало общим местом, что романтическая драма является возвращением к Шекспиру. Остается только подчеркнуть (ибо читателю это уже самому бросилось в глаза), что избранный нами признак является показательным и для близости к Шекспиру. В самом деле, сравним Шекспира с умеренными романтиками.

Табл<ица> XVIIa

Число гов<орящих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I. Шекспир	19,3	41,3	23,6	10,0	4,0	1,2	0,7	0,3	—	0,1
II. Ром<антики> 2	18,2	43,0	20,2	9,4	5,1	2,2	1,8	—	0,1	—



Кривые почти совпадают. Только в отношении частоты входов и выходов романтические драматурги не достигают средней подвижности Шекспира (КП = 96,1). Только две первые пьесы Вернера и две трагедии Грильпарцера <—> «Любуша» и «Оттокар» <—> являют истинно шекспировское число явлений (104, 107; 99, 119). Однако шекспировский минимум (69) романтики часто превышают. В отличие от классиков отношение их подвижности к подвижности Шекспира не альтернативное, а трансгрессивное. Об этом см. ниже <,> § 7 в.

в. — Неоромантики («Молодая Германия»)

Дальнейшие судьбы распределения речи уже выходят за пределы этой работы и требуют особого исследования.

Как каже<т>я, ближайшее продолжение описываемого нами исторического процесса было таково. Пока во Франции шло усвоение умеренно-романтической схемы, в Германии 20-х и 30-х годов начался некий поворот к свободе первых романтиков. Мы имеем в виду эпоху Граббе и Иммермана; эта традиция, видимо, передается Геббелю и дальше.

Здесь опять расширяется диапазон, понижается кульминация (высота моды) кривой, растет число действующих лиц и явлений.

Даем для примера две схемы:

Граббе (<<Герцог Готланд<>>, <<Фридрих Барбаросса<>>, <<Генрих VI<>>)

Табл<ица> XVIII

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Сумма
79	151	76	40	18	10	11	4	—	1	—	1	391
20,2	38,7	19,5	10,2	4,6	2,6	2,8	1,0	—	0,2	—	0,2	КП = 130,3

Иммерман (2 пятиактные части «Алексея»)

Табл<ица> XIX

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Сумма
22	47	14	4	5	2	3	1	3	1	2	104
21,1	45,2	13,4	3,8	4,9	2,0	2,8	1,0	2,8	1,0	2,0	КП = 52

Эти примеры должны только наметить путь дальнейшего исследования, но не могут служить материалом для каких-либо положительных выводов.

§ 6. — Индивидуальные отклонения.

а. — Два лица Шиллера.

Произведения одного автора далеко не всегда являются целостным, хотя бы и промежуточным комплексом. Кто, например, причислит Гёте или Шиллера к классикам или к романтикам, несмотря на типичность некоторых произведений для той или иной из этих школ?

Мы привыкли справедливо считать, что эти всеобъемлющие умы отражали все течения своего времени и сами питали их. На исследуемом здесь участке это ходячее мнение вполне подтверждается, равно как и то, что Шиллер, в общем, ближе к романтизму, чем олимпиец-Гёте. Сравним сводные кривые распределения речи для трагедий обоих авторов <(см. Табл. XX)>.

У Шиллера и диапазон шире и мода ниже; это показывает, что романтическая струя у него сильнее. И, действительно, большинство его трагедий принадлежит к романтическому типу по распределению речи.

Особо стоит «Коварство и Любовь». По сюжету это не высокая трагедия, где решаются большие государственные проблемы, как «Мария Стюарт» или «Вильгельм Тель». «Коварство и Любовь» <—> семейная драма на подобие «Эмилии Галотти» или «Мис Сары Сампсон».

Табл<ица> XXа

Число говорящих	1	2	3	4	5	
«Ков<арство> и Люб<овь>»	9	30	9	3	1	= 52
%	17,3	57,2	17,3	5,4	2,0	
Лессинг	19,5	55,5	20,8	3,5	0,7	КП = 48

Картина ясна: «Ков<арство> и Люб<овь>» — классическая драма в стиле Лессинга; между прочим, и число лиц (10) совпадает с пьесами Лессинга.

Для суждения об остальных трагедиях мы процитируем следующее место из статьи О. Вальцеля «Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков» (пер<евод> М. Л. Троцкой, «Проблемы лит<ературной> формы», Л. 1928, стр. 71): «Гетевская Ифигения, наряду с французским классицизмом, относится к группе категорий высокого Ренессанса. Немецкий романтизм идет иным путем. Он отклоняется и от Шиллеровской „Марии Стюарт“, находящейся в том же ряду. Зато он превозносит

В %%

Табл<ица> XX

Ч<исло> говорящ<их>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Шиллер	17,1	42,9	19,2	10,2	5,1	3,8	1,4	—	—	0,1	—	0,1	—	—	—	—	0,1
Гёте	22,4	47,7	18,5	8,0	2,8	—	0,6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

<Таблица XXб>

Число говор<ящих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Вильг<ельм> Тель	12,0	25,4	20,3	16,4	9,0	10,5	3,0	—	—	—	—	1,5	—	—	—	—	1,5
М<ария> Стюарт	13,9	53,9	26,5	7,7	1,5	1,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Р<омантики> 1

Табл<ица> XXIII

Число говор<ящих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Сумма
Шиллер	79	162	91	54	28	17	11	—	—	1	—	1	—	—	—	—	1	445
Клейст	35	100	56	25	15	12	12	4	1	1	1	—	—	—	—	—	—	262
Э. Вернер	78	113	81	47	19	20	20	5	3	9	—	2	—	1	2	1	—	401
Всего	192	375	228	126	62	49	43	9	4	11	1	3	—	1	2	1	1	1108
%	17,3	33,8	20,6	11,3	5,5	4,4	3,9	0,9	0,4	1,0	0,1	0,3	—	0,1	0,2	0,1	0,1	КП = 73,9

„Вильгельма Телля“, где Шиллер сознательно уклоняется от антикизирующей техники в сторону Шекспира»⁵⁹.

Схема распределения речи и здесь является показателем, отлично объясняющим то предпочтение, которое романтики оказали «Вильгельму Теллю» перед «Марией Стюарт» <(см. Табл. XXб)>.

«М<ария> Ст<юарт>» — типичная классическая пьеса XVIII в.; «Вильгельм Телль» — дикая романтика.

Исходя из этого различия<,> мы можем разделить трагедии Шиллера на две группы: классическую и романтическую.*

Шиллер-классик

Табл<ица> XXI

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	Сумма
Ков<арство> и Люб<овь> (1783)	9	30	9	3	1	<—>	52
Дон-Карлос (1785)	13	52	11	4	3	5	88
Мар<ия> Стюарт (1800)	9	35	14	5	1	1	65
Всего	31	117	34	12	5	6	205
%	15,2	57,1	16,0	5,8	2,4	2,9	КП = 68,3

Это — схема типа классиков XVIII в., но с сильно повышенной подвижностью; впрочем, это лишь продолжение немецкой тенденции, начатой Лессингом, и является не столько результатом, сколько предвестником романтизма <(ср. табл. XXII)>.

Большинство этих драм держатся умеренно-романтического диапазона; но как раз у этих пьес наблюдается чисто-шекспировская подвижность (80, 90, 97) и очень низкий % диалогов. Массовые сцены в «Разбойниках» и «Телле» показывают, что число говорящих у Шиллера в общем совершенно свободно, что это — «открытая форма». Названные пьесы стоят в начале и в конце трагического творчества Шиллера, а в промежутке между ними помещаются остальные романтические и классические трагедии. Т<аким> обр<азом>, Шиллер не эволюционирует от классицизма к романтизму. Оба направления существуют для него одновременно и развиваются параллельно; по временам возвращаясь к классицизму, Шиллер до самой смерти не изжил «бури и натиска» своих молодых лет.

Схема его романтических драм настолько близка к Э. Вернеру, что мы можем пополнить ею несколько скудный материал дикой романтики.

* «Мессинская Невеста» и «Ифигения», как сказано, исключены ввиду наличия хора.

Шиллер-романтик

Таблица XXII

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Сумма
Разбойники (1777)	23	26	18	2	5	3	2	—	—	1								73
Фьеско (1782)	17	37	18	9	5	2	2											90
Пикколомини (1799)	2	17	9	3	3	1	3											38
Смерть Валленштайна (1799)	17	20	22	11	2	2												67
Орлеанская Дева (1801)	12	27	16	15	6	2	2											60
Вильгельм Тель (1804)	0	17	11	11	6	7	2					1					1	67
Всего	79	162	91	54	28	17	11	—	—	1	—	1	—	—	—	—	1	445
%%	17,7	36,4	20,4	12,2	6,3	3,8	2,6	—	—	0,2	—	0,2	—	—	—	—	0,2	КП = 74

В нижеследующую сводку мы, все же, не решаемся включить «Кромвеля», ибо, как уже сказано, очень трудно причислить его к трагедиям <(см. Табл. XXIII)>.

Средний диапазон колебания (σ) = $\pm 1,95$, $t < 0 >$ е<сть> значительно превосходит и Шекспира<,> и умеренных романтиков.

б. — Своеобразное развитие Гёте.

Если шиллеровский материал распадается на совершенно ясные категории, то Гёте ставит нас перед более сложной картиной. «Гёте» — этим все сказано. Не он измеряется общими мерками, а мерки должны пригоняться к нему.

Все же, две ясные вехи стоят вначале и в конце его трагического творчества — умеренный романтизм и классицизм, «Гёц фон-Берлихинген» (1753) и «Незаконная Дочь» (1804).

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	Сумма
«Гёц фон-Берлихинген» %	<25> 19,1	63 48,1	26 19,9	11 8,4	5 3,8	—	1 0,7	<131>
«Оттокар» Грильпарцера %	25 21,0	50 43,0	21 17,6	16 13,5	5 4,2	—	2 1,7	119
«Незаконная Дочь» %	5 17,1	18 62,1	5 17,1	1 3,7				29
«Митридат» Расина %	5 17,1	18 62,1	5 17,1	1 3,7				29

Между этими двумя вехами стоят весьма индивидуально-окрашенные произведения.

«Эгмонт» (1<78>5—89 г.) был бы довольно типичной классической трагедией, если бы не одна массовая сцена во II-м акте, не подлежащая учету: кроме индивидуально действующих лиц, там говорят Ein Bürger, Andere Bürger, Das Volk, Ein Bürger, Ein Anderer, Andere, Ein Anderer, <Ein Anderer>, так что неизвестно, имеются ли в виду одни и те же или разные лица⁶⁰. * Эта одна сцена нарушает ясность картины и сообщает пьесе индивидуальный характер.

* За вычетом этой сцены схема «Эгмонта» такова:

Ч<исло> говорящих	1	2	3	4	5	
Ч<исло> явлений	8	21	6	2	2	= 39
%	20,5	53,8	15,3	5,2	5,2	

Остальные четыре трагедии написаны раньше Эгмонта * и представляют довольно однородную группу.

Табл<ица> XXV

Число говорящих	1	2	3	4	5	Сумма
Клавиго (1774)	5	13	10	4	1	33
Стелла (1776)	15	19	8	5	—	47
Ифигения (1779)	7	9	3	1	—	20
Тассо (1779)	8	12	2	2	1	25
Всего	35	53	23	12	2	125
%	28,0	42,6	18,2	9,6	1,2	

Схема распределения очень близка к классической XVIII в., гл<авным> обр<азом>, к типу монологической трагедии, представленному Алфьери (см. выше Табл. VII). Но если мы продолжим анализ несколько глубже, то эти четыре пьесы по приводящим признакам распадутся на две группы, раннюю и позднюю. Мы имеем в виду следующие характерные черты.

	1-я группа (1774—6) Клавиго, Стелла	2-я гр<уппа> (1779/80) Ифигения, Тассо
Ср<еднее> число явлений (КП)	40	22,5
% монологов	25%	33,3%
<% диалогов>	<40%>	<46,7%>
% полилогов	35%	20%
Ср<еднее> число действ<ующих> лиц	8,5	5

Во всех отношениях 2-я группа стоит дальше от романтики, чем 1-я. Вводимый нами здесь новый признак, число персонажей, впоследствии будет шире использован; здесь скажем только, что обилие персонажей — признак романтизма.

Конечно, и 1-я группа тоже целиком стоит на почве классицизма, и только в отношении количества диалогов находится на той же стадии, как те три пьесы Вольтера, о которых говорилось выше в § 3 в.

Если теперь вспомним, что в начале творчества Г<ё>те стоит «Гёц», а в конце — «Незаконная Дочь», то загадка трагедий Гёте в интересующем нас смысле решается с достаточной ясностью, независимо от того, как мы локализуем во времени гибридного «Эгмон-

* Прозаическая версия «Ифигении» была готова в 1779 г., «Тассо», вероятно, тоже: а так как в отношении интересующих нас явлений прозаическая «Ифигения» не отличается от стихотворной, то можно этот этап развития относить к 1779/80 г.

та» *; путь Гёте шел от умеренного романтизма через классицизм XVIII в. к строгому классицизму XVII в. — от Гретхен к Елене Прекрасной.

в. — Промежуточные явления.

Все предыдущее показало, что кривая распределения речи является довольно надежным барометром распознавания классиков и романтиков. Однако, смешно было бы утверждать полную непогрешимость этого показателя. Могут, конечно, найтись отдельные писатели, которые живя в эпоху В именно в отношении данного признака еще всецело находятся в эпохе А, и наоборот. Мы приведем сейчас два характерных примера таких промежуточных явлений, которые, насколько мы сейчас можем судить, все-же, являются исключениями.

Байрон, конечно, революционер романтического толка. Однако, классические симпатии в нем еще очень сильны. Не он ли говорил, что, при всем восхищении перед Шекспиром, он так же мало склонен приравнять его к Попу, как кучу беспорядочно наваленных камней к изящному зданию? ⁶¹

Это сказалось и на его трагедиях.

Байрон

Таблица XXVI

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	Сумма
Марино Фальеро <(1820)>	8	22	5	3	—	3	41
Сарданпал <(1821)>	16	30	12	5	1	—	64
Двое Фоскари <(1821)>	4	24	9	4	1	—	42
Всего	28 19,0	76 51,7	26 17,7	12 8,2	2 1,3	3 2,1	147 КП = 49

Здесь только усиленная подвижность (и число действующих лиц) обличает романтическую эпоху; в остальном это — схема XVIII в.

Напротив, Озеров (1804—9) как раз в отношении подвижности стоит еще на классической стадии; распределение же речи у него уже романтическое, хотя и умеренное. Озеров, вообще, еще не очень далеко отошел от сумароковской трагедии; он, например, сохраняет еще александровский стих и единства; но уже темы свои он черпает

* «Эгмонт» писался долго (приблизительно от 1775 до 1789 г.); может быть, II-й, «романтический» акт возник много раньше последних (?).

из модного тогда Оссиана⁶². Будучи современником немецких «диких» романтиков, он кое-что у них заимствует, но не заходит так далеко, как они, так как корнями крепко прирос к XVIII веку.

Озеров

Таблица XXVII.

Число говорящих	1	2	3	4	5	6	7	Сумма
Эдип в Афинах (1804)	5	11	4	1	2	1	1	25
Дмитрий Донской (1807)	3	14	6	2	2	—	—	27
Поликсена (1809)	2	9	8	5	1	—	—	25
Всего	10	34	18	8	5	1	1	77
%	12,1	44,2	23,3	10,3	6,5	1,3	1,3	КП = 25,7

Озеров предвосхищает умеренных романтиков, так как с одной стороны чувствует тесноту классических рамок, а с другой — не решается резко порвать с ними.

Мы ограничимся этими двумя примерами, чтобы охарактеризовать подобного рода промежуточные комплексы.

§ 7. — Синтез

а. — Сводная линия развития признаков.

Покончив с обзором материала по эпохам, можно приступить к воссозданию общей картины на основании полученных результатов. Эти результаты выражаются в форме сводных кривых распределения, выведенных на Таблицах IV, VII, XVII, XXIII, а также данных о средней подвижности трагедий по отдельным эпохам (КП).

Реальный смысл этих сводных величин таков: они отражают общее впечатление (в отношении данного признака), получаемое при чтении целого ряда пьес одной эпохи, равнодействующую их индивидуальных отклонений. Только в этом смысле подобные сводки могут быть оправданы.

Приступая к сопоставлению вышеуказанных сводок, мы должны сделать следующие оговорки.

а) Ранний Корнель (С I) отличается от позднего Корнеля и от всей 2-й половины XVII в. настолько существенно, что выделение его из основного материала Классиков XVII века является необходимым. Мы, значит, принимаем за сводную кривую для Классиков XVII века нижний ряд таблицы IV (см. также Табл. Ia), обнимающий 24 трагедии (701 явление).

б) К до сих пор исследованным признакам (I — высота моды, II — средний диапазон колебания, III — коэффициент подвижности) мы прибавляем еще IV-й признак, количество действующих лиц, как исходный материал для распределения речи⁶³. *

в) Во всех 4 рядах К XVII (Табл. IV), К XVIII (Т<абл.> VII), P1 (Т<табл.> XXIII) и P2 (Т<абл.> XVII) излюбленным видом является диалог, т<o> е<сть> Мо = 2; разнятся ряды между собою по степени излюбленности, т<o> е<сть> по весу диалогов (Н).

	К XVII	К XVIII	P1	P2
А) % диалогов	73,7	55,2	33,8	43,0
Б) % не-диалогов	26,3	44,8	66,2	57,0

Ясно, что оба ряда, А и Б, изображают одно и то же отношение, а потому могут заменять друг друга. В дальнейшем мы для упрощения некоторых операций будем пользоваться рядом Б вместо ряда А.

Теперь приведем исследуемые нами сводные характеристики эпох по четырем признакам.

Т<аблица> XXVIII.

	Признаки	К XVII	К XVIII	P1	P2
I (Б)	% не-диалогов	26,3	44,8	66,2	57,0
II	средний диапазон (σ)	$\pm 0,61$	$\pm 0,88$	$\pm 1,95$	$\pm 1,33$
III	ср<еднее> число явлений (КП)	29,5	29,6	73,9	55,1
IV	ср<еднее> число действующих лиц	8,3	7,5	24,6	16,7

Эта таблица послужит исходным пунктом для всех дальнейших рассуждений.

6. — Конексивное развитие (Корреляция признаков)

Все вышеприведенные признаки не должны обязательно быть связаны между собой. Возьмем для примера I и II: меньшее количество диалогов (т<o> е<сть> низкая кульминация) не всегда сопровождается большей дисперсией вариант: так, у Уланда, всего 38,3% диалогов против 48,3% у Делавиня. Но σ у последнего значительно выше, чем у первого (1,64 против 1,37).

* Не приняты в расчет коллективные лица, напр<имер>, всегда немая «стража» классических трагедий.

То же касается связи III и IV: много персонажей могут или оставаться все время на сцене, или постоянно входить и выходить, увеличивая число явлений; можно написать очень подвижную трагедию с не большим количеством персонажей (у Шекспира в «Отелло» при 15 персонажах 99 явлений, у Клейста в «Тевтобургской битве» при 37 персонажах всего 68 явлений). Словом, в теории комбинации совершенно свободны.

На деле, однако, все четыре признака оказываются связанными между собою теснейшей корреляцией. Под корреляцией мы понимаем такую связь между признаками А и В, при которой или

а) с увеличением А увеличивается В (прямая количественная корреляция) или уменьшается В (обратная количественная корреляция), или

б) с появлением А появляется В (прямая альтернативная корреляция) или исчезает В (обратная альтернативная корреляция).

Степень такой связи измеряется, как известно, т<ак> наз<ываемым> коэффициентом корреляции r , за вычислением коего мы отсылаем к учебникам статистики⁶⁴. Здесь скажем только, что при полной прямой корреляции $r = +1$, а при полной обратной $r = -1$. Обычно, значит<, > корреляция выражает<ся> более или менее высокой дробью. Специально для литературных фактов можно считать, что при $r < 0,5$ связь между сравниваемыми явлениями практически равна нулю.

Итак, степень связи между исследуемыми нами признаками I и II выразится в числовом значении коэффициента r I—II; для II и III — в r II—III и т. д. Вот эти коэффициенты:

$$\begin{aligned} r \text{ I—II} &= +0,96; & r \text{ I—III} &= +0,89; & r \text{ I—IV} &= +0,86; \\ r \text{ II—III} &= +0,99; & r \text{ II—IV} &= <+>0,99<;> \\ r \text{ III—IV} &= +0,98 \text{ }^{65}. \end{aligned}$$

Всю связь можно охарактеризовать т<ак> н<азываемым> комплексным коэффициентом корреляции, который есть не что иное, как средняя арифметическая из этих отношений. В данном случае

$$r_o = +0,94$$

Это — показатель очень высокой, почти безусловной связи. Такое параллельное изменение ряда признаков во времени мы называем конексивным развитием⁶⁶.

Конексивное развитие множества признаков и есть то самое, что определяет т<ак> н<азываемую> «смену стилей»*. Весь механизм

* Здесь «стиль» понимается в широком смысле, как совокупность формальных особенностей эпохи (сл<ичи> готический стиль, романский стиль и т. п.).

этого процесса, т<аким> обр<азом>, сводится к корреляции признаков.

Ясно, конечно, что корреляция есть именно только механизм, т<о> е<сть> внешнее проявление (феномен) связей, которые могут быть феноменологически одинаковы, но морфологически различны (взаимная обусловленность, функциональность, причинность) и вызваны различными факторами⁶⁷.

Порою эти связи могут быть нами рационализированы, т<о> е<сть> отнесены к тому или иному морфологическому виду; но это далеко не всегда возможно по той причине, что в искусстве, как и в природе, не все построено точно по нашей логике, т<о> е<сть> есть много иррациональных связей, искусственная рационализация которых никакого научного значения не имеет⁶⁸.

в. — Трансгрессия эпох

Определив степень связи между признаками, покажем теперь путь к определению степени связи между эпохами в отношении отдельных исследуемых признаков.

Для примера мы изберем признаки III и IV, т<о> е<сть> подвижность и личный состав (число персонажей) трагедий.

При этом мы оперируем с понятиями трансгрессивной и альтернативной изменчивости. Отношение трансгрессии между двумя варьационными рядами наступает тогда, когда эти ряды более или менее соприкасаются друг с другом, кривые, как говорится, <наезжают> одна на другую. Если два ряда не имеют ни одной общей варианты, то мы говорим об альтернативной изменчивости⁶⁹.

Схема трансгрессии



Схема альтернативы



Совпадение вариантов двух кривых может быть большим или меньшим, как в отношении количества совпадающих вариантов, и охватываемых ими случаев (индивидуумов), так и в отношении распределения этих индивидуумов по совпадающим вариантам. Степень этих совпадений можно вычислить при помощи особого коэффициента трансгрессии (Т).

Вычисляется он нижеследующим образом.*

* В учебниках статистики я не встречал этого метода.

Допустим, что в кривых А и В совпадают варианты V_1, V_2, V_3 и т. д., которые обнимают $x\%$ случаев А и $y\%$ случаев В. Средняя из x и y составит «вес совпадающей массы»; обозначим его через PM ⁷⁰. Итак:

$$PM = \frac{x\% + y\%}{2}$$

Но внутри этой совпадающей массы случаи могут быть распределены по вариантам весьма различно. Возьмем два теоретических примера:>

Варианты	1	2	3	4	5
Ряд А	5	20	50	20	5
Ряд Б	5	20	50	20	5

Варианты	1	2	3	4	5
Ряд Д	5	10	20	25	40
Ряд Г	10	75	5	5	5

В обеих парах 100% вариант совпадают, но в то время как ряды А и В <sic!> совершенно однородны по распределению материала, ряды Д и Г резко различны. Как учесть эту разницу?> И в той и в другой паре $PM = 100\%$.

Для того чтобы внести поправку на распределение, нужно найти цифру, отражающую это распределение; для этой цели достаточными являются взвешенные средние сравниваемых рядов. Вот эти средние (М).

$$M_A = 3 \qquad M_D = 3,85$$

$$M_B = 3 \qquad M_G = 2,2$$

«Показателем расхождения» рядов естественно явится отношение между их средними: при полном совпадении рядов этот показатель (СР) будет равен 1, как в случае пары АБ; при несовпадении отношение большего к меньшему всегда будет больше 1. В случае Д и Г

$$CP = \frac{3,85}{2,2} = 1,75$$

Для того, чтобы внести поправку на распределение в «вес совпадающей массы» (PM)<,> нужно разделить его на «показатель расхождения» (СР). Тогда мы и получим искомый «коэффициент трансгрессии» (Т), в котором будут учтены оба момента:> число совпадающих случаев и распределение их по вариантам. Итак:

$$T = \frac{PM}{CP}$$

В наших теоретических примерах —

$$T_{AB} = \frac{100\%}{1} = 100\%, \quad T_{ДГ} = \frac{100\%}{1,75} = 57\%$$

Первый обозначает полное тождество рядов, второй — некоторое их сродство⁷¹.

Теперь возвратимся к нашим трагедиям, и, прежде всего к их подвижности (признак III). Число явлений в исследуемом нами основном материале колеблется от 14 («Брут» Алфьери) до 119 («Оттокар» Грильпарцера). Соединяя эти варианты в группы по 20, получаем:<>

Подвижность трагедий (в %)

Табл<ица> XXIX.

Число явлений	1—20	21—40	41—60	61—80	81—100	101—120	120—140
К XVII	4,2	91,6	4,2				
К XVIII	7,5	85,0	7,5				
Р 1		6,7	13,2	53,3	13,4	13,4	
Р 2		27,3	45,5	13,7	9,0	4,5	
Шекспир				20,0	30,0	40,0	10,0

Бросается в глаза почти полное единство К XVII и К XVIII: совпадающая масса составляет 100%, а средние (КП) 29,5 и 29,6 явлений. Т практически = 100%. * Те и другие трагедии являются однородными, а именно классическими, несмотря на частичные расхождения.

Ясно видно также, что между классиками и Шекспиром нет никакого родства: кривая классиков кончается раньше, чем начинается кривая Шекспира; максимум для классиков — 51 явление («Эмилия Галотти» Лессинга), минимум для Шекспира — 69 явлений<.> $T_{КШ} = 0\%$.

С другой стороны<,> между двумя фазами романтизма существует сродство, хотя и не столь тесное, как между классическими: $T_{Р1,2} = 74,6\%$, $t_{< > e < сть > o < око > } = 75\%$.

Возьмем теперь трансгрессию от К XVIII к Р1, что даст нам возможность измерить резкость перемены направления.

$$PM_{К XVIII - Р1} = \frac{92,5 + 19,9}{2} = \frac{112,4}{2} = 56,2<,>$$

* Неполное совпадение значений групп при тождестве средней зависит от того, что внутри групп преобладают то более крупные, то более мелкие, варианты, так что различия нейтрализуются.

$$C\rho = \frac{43}{30,5} = 1,4<;>$$

$$T = \frac{56,2}{1,4} = 40,1\%$$

$T < 50\%$ отражает преємственность, но фактическую неоднородность⁷².

Перейдем теперь к количеству персонажей (признак IV), разбив варианты на группы по 10.

Число действующих лиц (в %)

Табл<ица> XXX

	1—10	11—20	21—30	31—40	41—50
К XVII	87,5	12,5			
К XVIII	96,2	3,8			
ρ 1	7,6	38,6	38,6	7,6	7,6
ρ 2	18,2	54,5	27,3		
Шекспир		30,0	60,0	10,0	

Не повторяя вычислений, даем их результаты.

$$T_{K\text{ XVII-XVIII}} = 90,9\% <;>$$

$$T_{K\text{ XVIII-III}} = 11,3\% \text{ (практически} = 0) <;>$$

$$T_{\rho 1-2} = 69,7\% \text{ (т<о> е<сть> ок<оло> 70\%) <;>}$$

$$T_{K\text{ XVIII-}\rho 1} = 34,5\%.$$

Трансгрессия в 35 и 40% между К XVIII <и> ρ 1 отражает закон непрерывности и преємственности, которая существует между смежными эпохами, даже разделенными революцией.

Если бы мы вывели коэффициент<ы> трансгрессии (Т) также для признаков I и II, то могли бы получить комплексный коэффициент<ы> трансгрессии (Т₀) тем же путем, каким получили комплексный коэффициент корреляции. Для того чтобы произвести это в отношении признака II, нужно было бы вычислить более 150 средних квадратических отклонений. Не имея под рукой подсобного счетного персонала, мы потеряли бы на это больше времени, чем извлекли бы реальной пользы. Разумеется, это надо будет сделать тогда, когда подвергнется исследованию несколько большее количество признаков, достаточное для проведения надежной границы между классицизмом и романтизмом. Пока же мы ограничиваемся тем, что указываем путь к такому синтезу.

Все отличительные признаки классицизма и романтизма будут являть именно те трансгрессивные отношения, которые только что показаны; т<о> е<сть> будут показывать сродство ($T > 50\%$) между классиками и разобщенность ($T < 50\%$) между классиками и романтиками; они же должны показывать сродство между P_1 и P_2 , дабы быть признаками всего романтизма, а не только «дикого».

г. — Поле колебания признаков

Это неполное обследование трансгрессии показало нам, что цифры, приведенные на Таблице XXVIII, дают только среднюю линию развития 4 признаков по эпохам, но что внутри каждой эпохи возможны более или менее значительные колебания.

Каждая из сравниваемых эпох является для нас особым комплексом, компонентами коего служат отдельные авторы. Конечно, нам интересно узнать, как эти авторы относятся к вышеупомянутому колебанию, т<о> е<сть> до каких пределов они отступают от средней линии развития. Эти пределы мы назовем средним полем колебания, или средним полем изменчивости.

Однако, деление материала по авторам, продиктованное естественным интересом к творящей человеческой личности, с точки зрения природоописательной является довольно искусственным. В самом деле, если физические границы индивидуума в природе не всегда ясны, то духовные — тем более. Один и тот же автор, как всем известно и как даже на нашем крошечном материале можно было убедиться, способен писать в духе разных школ и эпох, а тем более колебаться внутри возможностей одной школы⁷³. Поэтому естественной единицей является отдельная пьеса. Размеры отступления отдельных трагедий от средней линии развития мы назовем общим полем колебания, или общим полем изменчивости.

Эта таблица <см. табл. XXXI> служит, главн<ым> обр<азом>, для иллюстрации закона независимости признаков⁷⁴. Автор, крайне отсталый или крайне прогрессивный в отношении одного признака, не обязан занимать то же крайнее место в поле колебания других признаков; мало того, будучи самым отсталым в одном отношении, он может оказаться самым передовым в другом.

Так, в IV-м признаке мы выбрали Реньяра (хотя у Т. Корнеля тоже среднее число персонажей = 7), чтобы показать, что при наиболее свободном диапазоне распределения речи у него, все же, наиболее экономный (классический) личный состав.

Среднее поле колебания

Табл<ица> XXXI

Признаки	К XVII	К XVIII	Р 1	Р 2
I (Б)	Т. Корнель — Реньяр 23,1 — 35,7	Кребильон — Алфьери 38,6 — 52,0	Клейст — Вернер 61,8 — 71,7	Делавинь — Гюго 51,7 — 62,3
II	Сирано — Реньяр 0,51 — 0,86	Кребильон — Алфьери 0,60 — 0,98	Клейст — Вернер 1,77 — 2,18	Грильпарцер — Делавинь 1,27 — 1,64
III	Т. Корнель — Кино 26,0 — 33,5	Алфьери — Лессинг 22,7 — 48,0	Клейст — Вернер 65,5 — 80,2	Гюго — Грильпарцер 36,5 — 64,8
IV	Реньяр — Корнель 7 — 12	Алфьери — Лессинг <5,4> — 10	Вернер — Клейст 22,2 — 28,7	Дюма — Гюго 13,5 — 22,5

Грильпарцер при наиболее близком к классикам диапазоне (II), романтичнее своих сверстников в отношении подвижности (III).

Особой оговорки требует Алфьери: при подвижности и личном составе инфра-классического типа (III и IV) он как-будто удаляется от этого типа в формах распределения речи (I, II); но удаляется он не в сторону романтической полилогии, а в сторону специфического для XVIII в. пристрастия к монологу.

<Данные по общему полю колебания отражены в таблице XXXII.> Конечно, здесь опять сказывается закон независимости признаков: пьеса<, > крайняя в отношении одного признака<, > не должна быть крайней в отношении других признаков, хотя бы и коррелятивных первому.* Но, главным образом, мы здесь воочию видим, насколько условно деление литературы по авторам. Творческая личность переменчива и в разные моменты времени настолько различна, что продукты ее попадают в разные разряды и виды, характеризуют разные эпохи. Мы видим, что некоторые поэты, в особенности, такие долговечные, как Вольтер и Грильпарцер, могут давать произведения<, > полярные в отношении какого-либо признака. В принципе автор не есть реальная литературная единица, хотя бывают авторы с крайне монолитным, целостным творчеством.

д. — Место индивидуума в истории.

Это приводит нас к вопросу о месте автора (как сложного комплекса) в историческом процессе. Это место зависит от точек, занимаемых этим автором на линии развития отдельных признаков.

Из этого с необходимостью следует, что полное определение места автора в истории литературы невозможно, поскольку невозможен учет всех признаков. Возможно, однако, достаточное приближение при учете достаточного количества отличительных признаков между смежными эпохами; чем больше таких признаков мы выясним и обследуем, тем точнее и полнее определим мы место каждого автора (и каждого произведения) в историческом процессе. Исследуемое нами количество признаков явно недостаточно для определения места драматурга на пути развития от классической трагедии к романтической: мы можем говорить только о месте в отношении данных

* Такова, напр<имер>, «Сафо» Грильпарцера с диапазоном 1—4, но с минимальным числом диалогов (10,8%).

Общее поле колебания

Табл<ица> XXXII

	К XVII	К XVIII	ρ 1	ρ 2
I (Б)	Кино — Кино Павзаний — Амаласвинта 11,6 — 44,0	Вольтер — Вольтер Ирина — Катилина 22,6 — 68,0	Клейст — Вернер Шрофф<енштейн> — Мать Маккав<еев> 48,2 — 83,8	Дюма — Грильпарцер Карл VII — Сафо 47,0 — 89,2
II	Сирано — Расин См<ерть> Агрип<пины> — Фиваида 0,51 — 0,89	Вольтер — Вольтер Ирина — Катилина 0,45 — 1,29	Клейст — Вернер Шрофф<енштейн> — Мать Маккав<еев> 1,04 — 2,90	Грильпарцер — Делавинь Верн<ый> слуга — Люд<овик> XI 0,87 — 1,64
III	Корнель — Кино Сурена — Амаласв<инта> 19 — 50	Альфери — Лессинг Брут — Эм<илия> Галотти 14 — 51	Шиллер — Вернер Пикколомини — М<артин> Лютер 38 — 114	Гюго — Грильпарцер Эрнани — Оттокар 32 — 119
IV	Расин — Корнель Александр — Софонисба 6 — 12	Альфери — Дюсис Антигона и др. — К<ороль> Лир 4 — 14	Вернер — Шиллер Ванда — Виль<ельм> Телль 12 — 44	Грильп<арцер> — Грильп<арцер> Сафо <sic!> — Оттокар 7 — 29

<Таблица XXXV>

Ч<исло> говор<ащих>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Сумма	Число действ<ующих> лиц
Ч<исло> явлений %	142 19,7	302 42,0	137 19,0	55 7,7	31 4,9	19 2,6	16 2,2	7 1,0	3 0,3	2 0,2	2 0,2	1 0,1	1 0,1	718 КП = 79,3	227 В среднем — 25,2

признаков. Но метод, каким мы работаем над этими признаками, показателен для дальнейшего исследования.

Вторая трудность состоит в том, что общее (хотя бы и приближительное) место автора между эпохами складывается из точек на линиях отдельных признаков, т<о> е<сть> должно быть сведено к одной точке на средней линии развития всех собранных отличительных признаков. Как вывести эту среднюю линию?

Метод, который мы сейчас продемонстрируем на 4 признаках и который мы называем «методом средних расстояний» есть не что иное как видоизмененный в наших целях метод комбинированных признаков, употребляемый в биологии для выяснения пород и принадлежности к ним различных индивидуумов.

Речь идет о том, чтобы свести воедино ряды средних показателей, изображенные на таблице XXVIII. Сложению они не подлежат, как и всякие именованные числа: нельзя сложить восемь действующих лиц с двадцатью девятью явлениями и сотней диалогов. Но в данной связи нас интересует не качественная сущность этих показателей, а их динамика, степень изменчивости. Необходимо<, > значит<, > представить показатели Таблицы XXVIII в абстрактных единицах движения, для того чтобы ряды стали соизмеримыми.

Повторим для этого сначала Таблицу XXVIII.

В

Таблица XXVIII

	К XVII	К XVIII	ρ 1	ρ 2
I	26,3	44,8	66,2	57,0
II	0,61	0,88	1,95	1,33
III	29,5	29,6	73,9	55,1
IV	8,3	7,5	24,6	16,7

Каждый ряд состоит из вариантов В1, В2, В3, В4. Изобразим их движение в виде расстояния (д) от какой-то минимальной точки, т<о> е<сть> от варианты-минимум каждого ряда. Итак,

$$д = В - В(\text{мин.}).$$

Максимальное среднее расстояние, пройденное признаком за исследуемое время, обозначим через Д.

$$Д = В(\text{макс.}) - В(\text{мин.})$$

<д>

Табл<ица> XXXIII

	К XVII	К XVIII	ρ1	ρ2
I	0	18,5	39,9	30,7
II	0	0,27	1,34	0,72
III	0	0,1	44,4	25,6
IV	0,8	0	17,1	9,2

Выразим теперь все расстояния (d_1 , d_2 , d_3 , d_4) в % отношении к D каждого ряда. Тогда мы и получим совершенно однородные единицы, определяющие долю общего пути развития признака, в среднем пройденную каждой эпохой. Однородность этих абстрактных долей и позволяет вывести искомую среднюю для всех признаков.

Отметим, что D всех признаков помещаются в эпоху «дикий романтики» (ρ_1) и приступим к выводу %-х отношений к остальным вариантам и показателям этого столбца (39,9; 1,34; 44,4; 17,1). Эти отношения и покажут доли общего пути развития, пройденные каждой эпохой в отношении каждого признака. Это и есть искомые однородные единицы движения, вполне поддающиеся синтезированию.

хД

Табл<ица> XXXIV

	К XVII	К XVIII	ρ1	ρ2
I	0	46,3	100	76,9
II	0	20,1	100	53,7
III	0	0,2	100	57,6
IV	4,6	0	100	54,1
Сумма	4,6	66,6	400	242,3
Средняя	1,1	16,6	100	60,6

Нижний ряд и представляет сводную кривую развития по 4 признакам. К морфологическому анализу этой кривой и к вытекающим из нее интереснейшим номографическим выводам мы вернемся в заключительном абзаце этой статьи. Теперь же используем ее для только что намеченной цели, т<о> е<сть> покажем, как определяется место индивидуума в истории по известному набору признаков.

Постараемся для примера определить место Уланда на нашей сводной кривой. Для этого нам нужны 3 ряда величин:

- 1) Показатели по отдельным признакам (В1, В2, В3, В4).
 2) Расстояния их (d_1, d_2, d_3, d_4) от вариант-минимум Таблицы XXVIII.

$$d_o = B_o - B_o(\text{мин.})$$

- 3) Отношения (x_{D_1}, x_{D_2}, \dots) к максимальным средним расстояниям (D_1, D_2, \dots) Таблицы XXXIII.

$$x_{D_o} = \frac{d_o \cdot 100}{D_o}$$

Уланд

	В	д	xD
I	61,7	$61,7 - 26,3 = 35,4$	$35,4 \cdot 100 : 39,9 = 88,7$
II	1,37	$1,37 - 0,61 = 0,76$	$0,76 \cdot 100 : 1,34 = 56,7$
III	47,1	$47,1 - 29,5 = 17,6$	$17,6 \cdot 100 : 44,4 = 39,6$
IV	15,0	$15,0 - 7,5 = 7,5$	$7,5 \cdot 100 : 17,1 = 43,9$
			Сумма = 228,9 Средняя = 57,2

Если примем во внимание, что средняя для умеренных романтиков (P_2) = 60,6, то станет ясно, что Уланд — типичный умеренный романтик (в отношении данных признаков).

Теперь, не повторяя всех вычислений, возьмем двух крайних представителей обоих лагерей.

Тома Корнель

	В	д	xD
I	23,1	-3,2	-8,0
II	0,53	-0,08	-6,0
III	26,0	-3,5	-7,8
IV	7,0	-0,5	-2,9
Сумма			-24,7
Средняя			-6,2

Захария Вернер

	В	д	xD
I	71,7	45,4	133,5
II	2,18	1,57	117,1
III	80,2	50,7	114,2
IV	22,6	15,1	88,3
Сумма			453,1
Средняя			113,4

Тома Корнель стоит ниже средней точки для классиков своего века (+1,1), а Захария Вернер — выше среднего уровня «диких» романтиков (100,0). Следовательно, если можно так выразиться, Т. Корнель — инфра-классик, а Э. Вернер — ультра-романтик.

Соответствующая цифра, например, для В. Гюго составит 80,0, что означает, что Гюго находится как раз на полпути между дикими и

умеренными романтиками, между 60,6 и 100,0. Робкий новатор Озеров в отношении наших четырех признаков являет степень 35,3, т<о> е<сть> отстоит от современных ему романтиков на 64,7%, а от предшественников-классиков (К XVIII) всего на 18,7%.

Вообразим теперь, что мы могли бы найти не 4, а, скажем, 20, 25 отличительных признаков классической драматургии от романтической. Тогда наше суждение о принадлежности того или иного автора к тому или иному направлению уже было бы гораздо полнее. Скажется эта полнота в том, что всякий вновь найденный отличительный признак меньше будет влиять на цифру, добытую из 25 компонентов, чем на нашу цифру, составленную из четырех. Иными словами, чем больше мы возьмем признаков, тем наше определение, наш ярлык, приклеенный к автору, будет устойчивее.

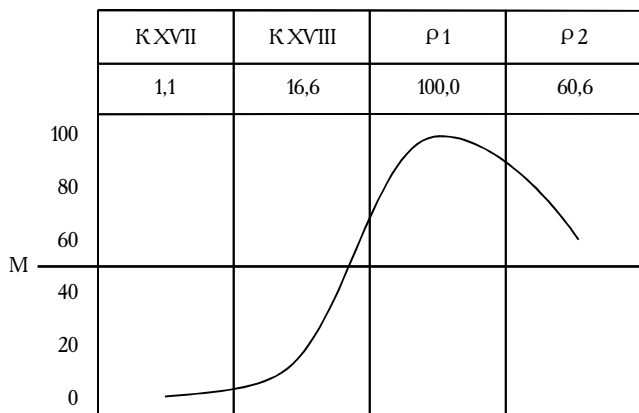
Специально для драмы можно привести, например, следующие поддающиеся учету немаловажные признаки.

- 1) живость диалога (средняя длина реплик, легко вычисляемая для стихотворных пьес);
- 2) типы стилистической связи между репликами и коэффициент связности диалога;
- 3) чувственная окраска образов (чувственные, т<о> е<сть> цветочные, световые, звуковые и т. п. эпитеты);
- 4) типы словесно названных эмоций (гнев, ужас...);
- 5) накопление персонажей по актам;
- 6) число обязательных (предписанных действием) жестов (убийство, передача предмета, чтение письма и т. д.): а) на сцене, б) за сценой<;>
- 7) число коллективных персонажей и вес их в диалоге;
- 8) участие слуг: а) в диалоге, б) в действии;
- 9) мотивированные и немотивированные входы и выходы;
- 10) типы концовок и т. д., и т. д.⁷⁵

Число поддающихся точному учету признаков обычно растет по мере статистического исследования. Очень многие из этих признаков могут оказаться отличительными, т<о> е<сть> являть ничтожный коэффициент трансгрессии и большое расстояние (д) между средними точками К и Р. Эти-то признаки и должны составить основной отличительный набор. Составление и обработка такого набора представляют благодарную работу для исследовательского коллектива.

е. — Ход эволюционного процесса

Теперь вернемся к выясненному нами ходу эволюции коннексивных признаков. Этот ход выражен в сводной кривой Табл<ицы> XXXIV и имеет следующий вид.



Поступательная от XVII к XVIII в. эволюция от XVIII <в.> к XIX становится скачкообразной. Но всего замечательнее развитие от ρ1 к ρ2. Благодаря ему наша кривая является первым наглядным доказательством того, что и в области литературы действует гальтоновский закон регрессии (regression law, Rück-schlaggesetz), который формулируется так:

Если какое-нибудь поколение очень сильно отходит от средней для всего вида, то следующее поколение опять несколько приближается к этой средней⁷⁶.

Действие этого закона в литературе, вероятно, гораздо больше, чем сейчас можно обозреть. На нем, между прочим, зиждется тот ритм литературных эпох, который остроумно (но не очень убедительно) наметил Шерер в своей теории о смене эпох «мужских» и «женских»⁷⁷; он же лежит в основе взглядов, высказанных (не помню точно где) И. Н. Розановым, о возвращении сыновей к дедам⁷⁸; все подобные гипотезы перейдут от вероятности к несомненности, если удастся изобразить их в виде «кривой регрессии» обрисованного выше типа.

Но эта же кривая приводит нас к другой, более обширной проблеме и наталкивает на вопрос, не является ли самый «закон Гальтона» лишь частным случаем более общего мирового закона — «закон а волн».

К этому вопросу литер<а>туровед не может подходить иначе, как с неким священным трепетом. Разве же это не тот самый закон, который ощущается едва ли не всеми, кто хотя бы раз попытался попристальнее взглянуть в лик природы?

Мы узнаем то же общее мироощущение под маской самых различных названий. Оно лежит в основе закона волн и закона квантов * у физиков, и тардовской *ondulation*⁸⁰<, > и в гераклитовском *hodos-ano* — *hodos kato*⁸¹, и диалектики природы у гегелианцев и марксистов, и больших циклов у гарвардских экономистов⁸². Оно бледно сквозит и в бытовых выражениях вроде «история повторяется», «*plus cela change, plus c'est la même chose*», и в церковном учении о префигурации⁸³ и т. д. и т. д.⁸⁴

Как заманчиво было бы дать в литературе математическое доказательство того, что повсеместно чувствуют люди столь различных направлений и столь различных интересов!⁸⁵

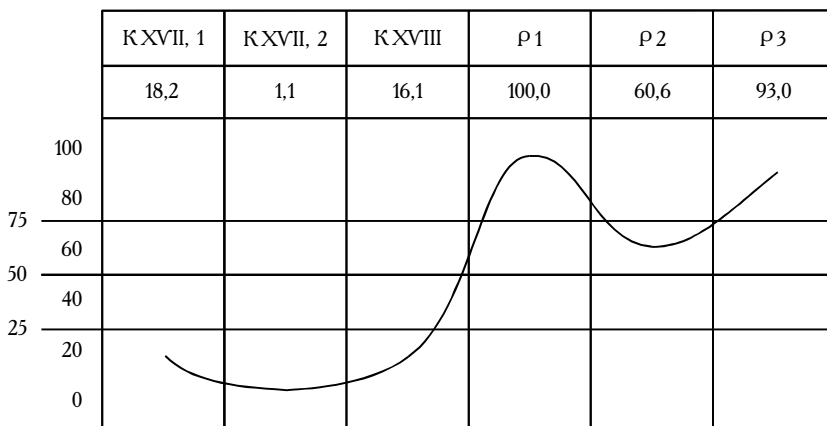
Но, увы, нам здесь не суждено дойти до этого доказатель<ь>ства. Наша работа, прерванная в самом расцвете, завершаемая ныне в [самых] плачевных условиях, должна остановиться на самом интересном месте⁸⁶. Главное, чего нам здесь нехватает <sic!>, это — тексты драматургов начала и 2-й четверти XVII столетия (Арди, Ротру, Мере и др.). Конечно, нельзя заранее предвидеть, что покажут эти авторы в отношении исследуемых нами признаков. И мы не собираемся предвосхищать выводы, быть может, не совпадающие с действительностью. Но вот, что смутно видится нам позади разобранного материала.

Вспомним, прежде всего, то, что установлено нами относительно творчества раннего Корнеля (СІ) в § 2 а, а затем беглые замечания о неоромантизме, связанном с «Молодой Германией» (§ 4 в). Для первого из этих периодов у нас, как сказано, нет под рукой другого материала, кроме СІ, для второго прибавим к 3 трагедиям Граббе и двум трагедиям Иммермана еще 4 трагедии Геббеля: «Юдифь» (1840), «Ирод и Мариамна» (1848), «Агнеса Бернауер» (1851), «Гигес и его Кольцо» (1854). Материал явно недостаточен для выводов и служит здесь, как сказано, только для слабого эскиза. Выведем же схему распределения речи для вышеуказанных 9 неоромантических трагедий <(см. Табл. XXXV на с. 249)>.

* Всего явственнее и непосредственнее это мироощущение сказывается, пожалуй, в т<ак> н<азываемых> волнах де-Броули или Шр<ё>дингера, при которых субъект колебания вовсе неизвестен и все сводится к периодическому усилению и ослаблению действия электромагнитного поля (Гирринг). Это — закон волн в чистом виде⁷⁹.

<В этих трагедиях> $\sigma = \pm 1,63$, а показатель сводной кривой по индексам таблицы XXXIV = 93%.

Допустим на минуту, что СИ и произвольный набор неоромантических драм отражают общее направление своих эпох в отношении нашего «пучка» конексивных признаков, и, на основании этого допущения, гипотетически продолжим сводную кривую Таблицы XXXIV.



Если бы гипотеза относительно двух крайних периодов подтвердилась <sic!>, то волны обрисовались бы совершенно явственно, и на этом малом случае был бы показан тот фундаментальный зако<н,> о котором мы только что говорили. Если бы<,> далее<,> этот же тип движения подтвердился <sic!> на истории других признаков в другие эпохи, то картина истории литературы развернулась бы приблизительно в следующем виде.

Вся история литературы составляет из массы волнообразно (и, в принципе, независимо друг от друга) эволюционирующих признаков. Иные из этих признаков связаны друг с другом корреляцией и развиваются конексивно в течение некоторого времени, т<о> е<сть> под'емы и падения волн у них на известном протяжении совпадают. * Эти

* В случае обратной корреляции всякий спуск кривой I на известном протяжении будет соответствовать под'ему кривой II<,> и наоборот. Но это будет такое же конексивное развитие, тем более что технически всякую обратную корреляцию легко представить<ь> в виде прямой (см. § 7, а). Между прочим, особым видом обратной корреляции является компенсационный закон Жофруа Сент-Илера (balance-ment organique)⁸⁷, с которым мы постоянно сталкиваем<ся> в литературе, и математическое доказательство коего можно найти, например, в нашей работе о частушках

совместные под'емы и падения знаменуют большие или меньшие смены стилей. При очень резких под'емах волны спуск ее начинается уже в ближайшем поколении (закон Гальтона). Но существует ли, вообще, корреляция между резкостью под'ема и быстротой спуска, т<о> е<сть> между высотой и длиной волны — это дальнейшая проблема.

При под'еме от периода А к периоду В точка спуска в период С, вероятно, никогда не совпадет с точкой А, как и новый под'ем в период Д не совпадет с В. Это — закон необратимости эволюции (закон Доло). Интерференции волн, очевидно, лежат в основе закона непрерывности, т<ак> н<азываемого> закона Лейбница.

Некоторым из этих производных законов в этой нашей статье дано математическое выражение, но для основного закона волн, этого, как сказано, сделать не удалось. А, вместе с тем, его открытие начало бы новый период в историческом литературоведении. Я говорю, «открытие», потому что от практиковавшегося до сих пор постулирования этого закона до математического доказательства — дистанция огромного размера; это — скачек <sic!> с зыбкого песка на твердую почву; это — включение литературного развития в общую пульсацию жизни.

Если на избранных нами признаках не удастся добиться искомого решения, если, например, трагики I-й половины XVII в. не дадут соответствующих нашей гипотезе показателей, то надо просто переменить материал и искать несколько выше по руслу истории. Техника работы нами показана, и путь открыт для более счастливых.

Выводы

I. Классицизм.

1. — Отличительными признаками классической трагедии <я>вляются:

а) преобладание диалога над другими видами диалога вместе взятыми ($M_0 = 2$, $H > 50\%$);

б) средний диапазон вариации невелик; $\sigma < \pm 1$;

в) подвижность действия (число входов и выходов), по сравнению с комедией, невелико; классики считали большую подвижность и полилогию особенностями более свободного комедийного жанра.

2. — От античной трагедии классики 2-й половины XVII в. отличаются:

(B. Jarcho, Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels, «Germanoslavica», III, № 1, 31 ff.)⁸⁸. Т<аким> обр<азом>, и этот закон сво<дит>ся к закону волн.

- а) повышением веса диалога<;>
- б) расширением диапазона распределения речи от 4 до 5 говорящих (до пенталога);
- в) в большинстве случаев упразднением хора.

3. — Классицизм XVIII в. представляет переходную эпоху, характеризующуюся:

- а) медленным приближением к романтизму в виде некоторого расширения диапазона и понижения среднего % диалогов;
- б) особым пристрастием некоторых авторов к монологу, в особенности, к тому его виду, когда персонаж находится один на сцене и разглагольствует сам с собой.

II. — Романтизм.

4. — Немецкая (а за ней и французская) романтическая революция сказывается по интересующему нас вопросу:

- а) в превращении распределения речи из закрытой, вернее туго раздвигающейся формы, в форму принципиально открытую, при чем диапазон становится в потенции неограниченным ($\sigma > \pm 1$);

б) в понижении % диалога ниже 50% при M_0 все еще равной 2;

в) в резком повышении подвижности действия (в среднем с 29,6 до 73,9 явлений);

г) в еще более резком повышении многолюдности, т<о> е<сть> числа персонажей (в среднем с 7,5 до 24,6).

5. — После бурной революции наступает период умеренной романтики, в котор<ы>й все вышеозначенные признаки опять двигаются несколько назад, но не доходят до классической стадии<:>

Средний диапазон характеризуется $\sigma > \pm 1$ и $\sigma < \pm 1,75$, а общий у большинства авторов 1 — 7;

III. Методологические и номологические выводы.

6. — Результаты, достигнутые здесь, отличаются от прочих различий тем, что здесь отличия романтизма от классицизма получили ясное числовое выражение.

7. — Цифры эти, разумеется, не являются чем-то абсолютным и будут меняться при каждом новом расширении материала; но, повидимому, взятый нами материал уже достаточно велик<, > для того чтобы при изменениях цифр отношения между ними оставались практически стабильными.

8. — Измеренные и точно определенные нами явления состава<в>ляют частные случаи общих мировых законов изменения вещей в природе.

9. — Закон непрерывности сказывается, как в трансгрессии эпох (§ 7 в), так и в целом ряде индивидуальных отступлений от норм.

10. — Закон независимости признаков нашел себе ясное выражение в свободном колебании даже конексивно связанных признаков по отдельным индивидуумам (§ 7 г).

11. — Принципиальная независимость признаков не мешает им соединяться в корелятивные пучки и изменяться параллельно в большинстве индивидуумов (§ 7 б); на этих кореляциях основана смена стилей (в широком смысле).

12. — Закон регрессии обнаруживается в явлении, описанном в § 7 е, которым попутно иллюстрируется также необратимость эволюции.

13. — Все вышеозначенные законы могли бы быть выведены из закона волн, если бы действие этого закона удалось показать на более убедительном материале.

14. В общем, избранный нами комплекс признаков распределения речи является хорошим показателем романтичности или классичности трагедии — хорошим, но недостаточным и даже далеко недостаточным <sic!>. Это обнаруживается в том, что отдельные авторы, которых мы привыкли противопоставлять классикам (как Байрон и Мандзони), в отношении строения диал<о>га могут стоять на классической стадии. Эти исключения, конечно, неспособны разрушить специальные выводы, касающиеся распределения речи, но они показывают, что для достаточно полного различения между классической и романтической манерой письма нужно сильно увеличить набор признаков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект 98-04-06156а; «Теоретико-литературное наследие Б. И. Ярхо: исследование, подготовка текста и историко-научный комментарий»). Публикуется впервые. Печатается по машинописной копии с правкой Б. И. Ярхо [см.: Российский государственный архив литературы и искусства (= РГАЛИ), ф. 2186 (Б. И. и Г. И. Ярхо), оп. 1, ед. хр. 46, л. 40—127; оглавление работы (л. 128—129) при публикации опущено; два заключительных абзаца (со слов «из закона волн») в машинописи отсутствуют и восстанавливаются по рукописи (см.: Там же, л. 1—39)]. Текст уточнен по автографу, явные опечатки устранены. Орфография и пунктуация оригинала сохранены в неприкосновенности (исключение сделано для заголовков, которые решено было оформить единообразно).

В бумагах Ярхо сохранились два варианта исследования. Ранний, в архивной описи ошибочно поименованный вторым, был закончен в конце 1928 или в начале

1929 г. (см.: Там же, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 47). В виде доклада он был представлен в Государственной академии художественных наук (= ГАХН) на двух заседаниях подсекции всеобщей литературы 27.II и 10.IV 1929 (второе заседание проводилось при участии Группы иностранного театра Театральной секции). Тезисы доклада [см.: Там же, ф. 941 (Государственная академия художественных наук), оп. 6, ед. хр. 75, л. 18, 19; оп. 2, ед. хр. 23, л. 47] почти дословно повторяют выводы первого варианта работы. Он был подготовлен для публикации в гахновском журнале «Искусство», но расформирование Академии в 1930 г. положило конец этому изданию (см. «Личное дело Ярхо» в ГАХН: Там же, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 755, л. 38а). Вторая редакция «Распределения речи» создавалась между 1935 и 1941 г.: с одной стороны, в тексте есть ссылка на статью автора в журнале «Germanoslavica» за 1935 г.; с другой стороны, в феврале 1941 г. Ярхо в переписке с братом обсуждал подробности отправки в ученый совет Ленинградского университета своих трудов, в числе которых значится и «Распределение речи в пятиактной трагедии» (см.: Там же, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 174, л. 24—25 об.; оп. 2, ед. хр. 151, л. 14—14 об.). В письмах к брату говорится, между прочим, о пропаже последних страниц машинописи; одна из них (по нумерации Ярхо, 88-я), видимо, так и не была найдена (см. выше), и это тоже свидетельство того, что публикуемый вариант — позднейший (см.: Там же, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 174, л. 12, 20а об.).

² Неточно процитирован стих 54-го фрагмента «Сердце, сердце! Грознымъ строемъ встали бѣды предъ тобой...» (см.: Архилох, *Стихотворения и фрагменты*, Перевел с греческого размерами подлинника В. Вересаев, Москва 1915, 73). Перевод Вересаева (*Познавай тотъ ритмъ, что въ жизни человѣческой сокрытъ*) передает подлинник почти дословно: <...> ἴνυωσκε δ' οἷος ῥυθμὸς ἀνθρώπου εἴχει (*Anthologia lyrica sive lyricorum graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae potiores*, Post Theodorum Bergkium quartum edidit Eduardus Hiller, Exemplar emendavit atque novis fragmentis auxit O. Crusius, Lipsiae [1913], 9).

³ В терминологии Ярхо, «комплексом является <...> всякий объект исследования». Это «жанр, школа, творчество писателя, отдельное произведение или часть его, а также одна область внутри какого-нибудь из этих объектов (напр<имер>, стихосложение писателя, стиль школы) или отдельная форма (сравнение, рифма и т. п.)» [«Методология точного литературоведения» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 131)]. Если при анализе комплекс рассматривается целиком, а не по частям, то он называется простым; если же необходимо сперва разобрать его компоненты, а уже потом свести полученные данные воедино, комплекс называется составным. Таковы, в частности, классицизм и романтизм, описание которых требует предварительного анализа материала по авторам и затем по эпохам [см.: Там же, л. 131; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (набросок плана): <Отрывки>', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 515—526 (520)].

⁴ В 1930-е годы Ярхо, подобно Г. Г. Шпету и его последователям, как правило, избегал удвоенных согласных в заимствованных словах [об орфографии Шпета см.: М. М. Кенигсберг, 'Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих»', Подготовка текста и публикация С. Ю. Мазура и М. И. Шапира; Вступительная

заметка и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, 1994, т. 1, № 1/2, 149—185 (174 примеч. 1)].

⁵ Вероятно, Ярхо имеет в виду немецких и австрийских ученых, представителей духовно-исторической школы (*Geistesgeschichte*), своим философским обоснованием обязанной В. Дильтею [ср.: М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 504—514 (513); с изменениями и дополнениями переиздано в книге: М. Л. Гаспаров, *Избранные труды*, Москва 1997, т. II: О стихах, 468—484]. По наблюдениям историка, понятие *Wesen* в немецком литературоведении 1900—1920-х годов было одним из ключевых, наряду с такими как *Geist* 'дух', *Idee* 'идея', *Gestalt* 'облик' и *Bild* 'образ' [см.: E. Lunding, 'Literaturwissenschaft', *Reallexikon der deutsche Literaturgeschichte*, Begründet von P. Merker und W. Stammer, 2. Auflage, Herausgegeben von W. Kohlschmidt und W. Mohr, Berlin 1959, Bd. 2, 195—212 (199)]. Ср.: «Авторы <нового типа исследований, противопоставившие себя „филологической“ школе Шерера — Шмидта. — М. А.> <...> приходят более или менее последовательно к отказу от историко-генетического рассмотрения литературных фактов: вопрос о генезисе исторического явления, по их мнению, слишком долго заслонял изучение его „сущности“ („Wesen“). В связи с этим охотно говорят об идейной „сущности“ творчества данного поэта, или о „сущности“ данного литературного направления; выдвигают проблему феноменологического анализа „духа эпохи“, как во времена, предшествовавшие научному позитивизму. Отметим распространение характерного термина „Wesensschau“ („созерцание сущности“), представляющего модный перевод для старинного понятия „интуиция“, пробужденного к новой жизни философской реакцией последних лет» [В. Жирмунский, 'Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии', *Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств Государственного Института Истории Искусств*, Ленинград 1927, [вып.] II, 5—28 (9—10)]. Вот как суть нового метода интерпретировал О. Вальцель: «Для того, чтобы действительно уметь схватить существенные черты художественного облика, нужно прежде всего научиться смотреть» [O. Walzel, 'Das Wesen des dichterischen Kunstwerks' [1924], *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, 100—122 (101—102); разрядка моя. — М. А.; ср.: M. Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Götten 1921; H. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, Leipzig 1923, Bd. 1; G. Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1923; L. Pigenot, *Hölderlin: Das Wesen und die Schau*, München 1923; J. Petersen, *Die Wesensbestimmung des deutschen Romantik*, Leipzig 1928]. Вслед за Вальцелем метод духовно-исторической школы Г. Фридман (H. Fridmann) назвал «зрительным» (*optisch*) в противоположность «осозательному» (*haptisch*) подходу ученых школы В. Шерера (см.: P. Salm, *Three Modes of Criticism: The Literary Theories of Scherer, Walzel, and Staiger*, Cleveland 1968, 21—22, ср. 56). В «Методологии» и «Добавлениях» к ней, ссылаясь на Дильтея и Ф. Гундольфа, Ярхо писал, что поисками «объединяющего „духа“ (*der Geist*) или „сущности“ (*das Wesen*) <...> или „идеи“, „доминанты“, „ядро“» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 256; ед. хр. 43, л. 27; ср. ед. хр. 41, л. 77—78; ед. хр. 43, л. 16) занимается тот, кто пытается объединить форму и содержание, в то время, как единства в литературе, равно как и в природе, не су-

ществует. И художественные творения, и живые организмы предстают перед нами как множественность, которую, как убеждал Ярхо, «нам не удастся функционально объединить, т<о> е<сть> свести <...> многообразные свойства (признаки) к одному принципу» (Там же, ед. хр. 41, л. 21). Поэтому Ярхо предпочитал решать вопрос о доминанте исключительно статистическим способом, ведь «<с>уществование <...> какой-либо качественной доминанты вне количественной доказать невозможно» (Там же, л. 128; ср.: Б. И. Ярхо, 'Нахождение доминанты в тексте', *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*, Издание подготовил И. Чернов, Тарту 1976, [вып.] I, 64—65; М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо...', 508—509). Всякие попытки определить «доминанту» на глазок оказываются заведомо бесплодным проявлением той неряшливой филологической работы, которую Ярхо брезгливо называл *saloperie* [см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 30, 43, 59, 78, 250, 254, 256, 292, 424; ед. хр. 43, л. 7—8; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]', Вступительная статья и подготовка текста М. Л. Гаспарова, *Контекст — 1983: Литературно-теоретические исследования*, Москва 1984, 197—236 (212—213, 219, 227—228); М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо...', 506; М. И. Шапир, 'Б. И. Ярхо: штрихи к портрету', *Quinquagenario Alexandri P'ušini oblata*, Москва 1990, 63—70 (69—70 примеч. 14); с незначительными исправлениями переиздано: *Известия АН СССР, Серия литературы и языка*, 1990, т. 49, № 3, 279—285]. У других формалистов термин *доминанта* имел иное содержание: не квантитативное, а функциональное и аксиологическое [см., например: R. Jakobson, 'The Dominant', *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Edited by L. Matejka and K. Pomorska, Cambridge, Mass. — London 1971, 82—87 (82 сл.)]. Обзор литературы вопроса и краткий очерк истории термина см.: Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, 'Комментарии', Ю. Н. Тынянов, *Поэтика: История литературы; Кино*, Москва 1977, 397—572 (494 примеч. 2); М. И. Шапир, 'Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели', Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва 1990, 256—448 (278 примеч. 32).

⁶ В рукописи к этому месту сделано примечание: «Штрих» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, л. 2). По-видимому, в качестве образца отвергаемого подхода к проблеме Ярхо предполагал назвать книгу Ф. Штриха «Немецкий классицизм и романтизм, или Завершенность и бесконечность» (1922). В завершенности и бесконечности Штрих видел две формы выражения вечного духа, ритмическая смена которых проявляется в череде художественных стилей. Для эпохи, берущей начало от Гёте, идея завершенности оказалась связанной с классицизмом и реализмом, а идея бесконечности — с романтизмом и идеализмом. Однако Штрих настаивал на том, что завершенность и бесконечность — категории не исторические, а типологические, вечные, «основные идеи всей человеческой культуры и искусства» [= «Grundideen aller menschlichen Kultur und Kunst» (F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich*, 3. Auflage, München 1928, 5; ср.: В. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: I. Teoria; II. Storia*, Milano — Palermo — Napoli 1902, 74)]. Тождественную

типологическую модель в это же самое время разрабатывал В. М. Жирмунский: «На протяжении многих веков истории поэтического искусства, за индивидуальным многообразием поэтических форм, нам кажется существенным противопоставить друг другу два основных типа поэтического творчества. Мы обозначим их условно, как искусство классическое и романтическое». В классическом искусстве не заключается «никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе законченного произведения <...> Разрушив условное совершенство классического искусства, романтическое творчество неизбежно вступает в период опытов, исканий, этюдов, незаконченных набросков. В сущности, его задача <...> представляет бесконечное задание, реально-неосуществимое» [В. Жирмунский, 'О поэзии классической и романтической', *Жизнь искусства*, 1920, 10 февраля, № 367, 2; 11 февраля, № 368, 1 (№ 367, 2); разрядка моя. — М. А.; ср.: Он же, *Литературные течения как явление международное*, Ленинград 1967, 9—10, 13]. Универсальное противопоставление классицизма и романтизма в работах Штриха и Жирмунского сопоставимо с оппозицией ренессанса и барокко у Г. Вёльфлина (см.: O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin [1923], 322, 387); ср.: «Типологическое противопоставление классического и романтического стиля <...> остается для меня, попрежнему, несомненным и получает новое <?> подтверждение в аналогичных противоположностях в области искусств изобразительных (Ренессанс и Барокко в системе Вёльфлина)» (В. Жирмунский, *Байрон и Пушкин*, 329—330 примеч. 25). Теоретиками литературы «завершенность» и «бесконечность» были признаны перспективной интерпретацией таких основополагающих понятий Вёльфлина, как «закрытая» и «открытая форма» [см.: R. Wellek, 'The Parallelism between Literature and the Arts', *English Institute Annual: 1941*, New York 1965, 29—63 (44)]. В «Добавлениях и замечаниях к „Методологии точного литературоведения“» можно найти отклик на книгу Штриха: Ярхо полагал, что формула «Klassik — Vollendung, Romantik — Unendlichkeit» включает в себе значительную долю истины», однако «тенденция к „бесконечному“, к „открытой форме“ не может объяснить предилекцию к средневековым сюжетам, к форме строфической баллады, восточной газели и т. д., и т. д.» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 43, л. 16). Отметим, что и здесь «бесконечное» и «открытая форма» выступают как синонимы. (О Штрихе см. также: O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 320—322, 387—388 и др.; R. Rosenberg, *Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik: Literaturgeschichte*, Berlin 1981, 227—228).

⁷ О том же, но более обобщенно, писал Р. О. Якобсон в статье «О художественном реализме» [см.: R. Jakobson, 'O realismu v umění', *erven*, 1921, гоґ. IV, 300—304 (301, 302)]. У Ярхо идет речь, по всей видимости, о программных высказываниях теоретиков классицизма и романтизма, таких как Корнель, Ж. де Сталь, Б. Констан, Стендаль, Гюго, Пушкин и др. [см.: P. Corneille, *Œuvres*, nouvelle édition, revue et augmentée par C. Marty-Laveaux, Paris 1862, t. I, 84, 111—117; A. L. G. de Staël, *De l'Allemagne*, Paris s. a., 195—196, 197 сл.; B. Constant de Rebecque, *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers*, Paris — Genève 1809, xxxiv—xxxv (ср. окончательную редакцию 1829 г.: B. Constant [de Rebecque], *Œuvres*, Texte présenté et annoté par A. Roulin, Paris 1957, 917—918); Stendhal,

Œuvres complètes, Texte établi par G. Eudes, Paris 1954, t. XVI: Racine et Shakespeare, 12—15, 31; V. Hugo, *Œuvres complètes: Drame*, Paris [1881], t. I: Cromwell, 34—35; Пушкин, *Полное собрание сочинений*, [Москва — Ленинград] 1949, т. 11: Критика и публицистика, 1819—1834, 39, ср. 177—178; а также: D. Morinet, 'La question des règles au XVIII siècle', *Révue d'Histoire littéraire de la France*, 1914, № 2, 241—268; № 3, 592—617 (№ 2, 265—268)].

⁸ Закон непрерывности был впервые сформулирован Лейбницем в 1687 г. в статье «Один общий принцип, полезный не только в математике, но и в физике, при помощи которого из рассмотрения божественной премудрости исследуются законы природы, в связи с каковыми разъясняется спор, возникший с достопочтенным отцом Мальбраншем, и отмечаются некоторые заблуждения картезианцев» (Г. В. Лейбниц, *Сочинения: В 4 т.*, Москва 1982, т. 1, 203—211). Впоследствии Лейбниц распространил этот закон на все без исключения явления, существующие одновременно и последовательно. Так как в мире нет «пустых промежутков, hiatus'ов», то для всех рядов, подчиняющихся законам сообщения и движения (изменения), следует признать наличие переходных форм, часто недоступных восприятию [см.: Он же, 'О принципе непрерывности (из письма к Вариньону)', Там же, 211—214 (212); Он же, 'Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии', Там же, 1983, т. 2, 47—545 (56—59, 308—309)]. Особую популярность получила другая формулировка закона непрерывности — «природа никогда не делает скачков» [Там же, 56, 486 (ср.: Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский, *Словарь латинских крылатых слов*, Издание 3-е, стереотипное, Москва 1988, 477, где автором этого изречения ошибочно назван К. Линней)].

⁹ Очевидна параллель с термином *двоякодышащие*, встречающимся в черновиках Ярхо (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 122, л. 4 об.). Использование биологических метафор — яркая примета его научного языка. Ср., например, в «Добавлениях к „Методологии“»: «Примитивные формы продолжают жить, когда более высокие типы того же класса уже отмерли. Средневековые „видения“ первоначально живут в виде мелких частей в составе житий, биографий и хроник (напр<имер>, у Григория Турского); начиная с «Диалогов» Григория Великого они принимают характер не совсем самостоятельных колониальных организмов, для которых диалог служит чем-то вроде полипника или базидия. Затем они отделяются, живут самостоятельно, усложняются, разрастаются. В XII—XIII вв. появляются колоссы вроде видений Тнутдала, Альберика, Ивсгемского Монаха, Божественной Комедии. В XIV эти мастодонты отмирают, но мелкие, паразитические видения продолжают существовать в агиографической и мистической л<итерату>ре» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 43, л. 44; разрядка моя. — М. А.). Эти тропы проистекают из глубокой уверенности ученого в том, что типологическая близость объектов изучения в биологии и филологии требует единых методов и (там, где это возможно) единого языка [см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 16, ср. л. 29, 57, 64—65, 67, 292, 302; ед. хр. 43, л. 2; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (набросок плана)...', 515, 517—520, 525; Он же, 'Методология точного литературоведения: (Набросок пла-

на): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»], 197—198, 212, 226, 230—233, 236; М. Л. Гаспаров, [‘Вступительная статья...’], 195; М. И. Шапир, ‘Б. И. Ярхо: штрихи к портрету’, 66, 69 примеч. 13].

¹⁰ Согласно Ярхо, непрерывность (и в частности непрерывная изменчивость) — это чуть ли не единственный постоянный атрибут той множественности (см. примеч. 8), в виде которой представляется нам всё «живое», включая литературу [см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 22, ср. л. 16—1в; Б. И. Ярхо, ‘Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]’, 208, ср. 198]. Ярхо ощущал зыбкость границы не только между классицизмом и романтизмом, но также между комедией и трагедией, монологом и диалогом, анекдотом и новеллой, новеллой и рассказом, лирикой и эпосом, стихом и прозой и т. д. и т. п. [см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 68, 161—163, 171—172; Б. И. Ярхо, ‘Методология точного литературоведения: (набросок плана)...’, 518—519; Он же, ‘Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]’, 232—233; ‘Протокол заседания Московского лингвистического кружка 26 февраля 1923 г.’, Публикация, подготовка текста и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, 1994, т. 1, № 1/2, 191—192, 195—197 примеч. 4—7; М. И. Шапир, ‘М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха’, *Russian Linguistics*, 1994, vol. 18, № 1, 73—113 (87—88, 103—104 примеч. 37—39)]. Но в той же мере, в какой «естественному ряду» присуща непрерывность, «искусственному ряду» (и в первую очередь науке как метаязыку) присуща дискретность, интервальность, с неизбежностью сказывающаяся в любых описаниях природы: «В природе все совершается постепенно, в ней нет скачков, и по отношению к изменениям это правило есть часть моего закона непрерывности. Но для красоты природы, требующей отдельных, отчетливых восприятий, необходимы видимость скачков и, так сказать, музыкальные интервалы в явлениях» (Г. В. Лейбниц, ‘Новые опыты о человеческом разумении...’, 486—487, ср. 57; Он же, ‘О принципе непрерывности...’, 213). О необходимых пределах анализа, накладывающих искусственные границы на естественную непрерывность, говорится и в «Методологии точного литературоведения»: «<...> наличие порогов <среднего восприятия. — М. А.> дает нам право на построение прерывистых рядов даже там, где они покрывают реальную непрерывность; но надо помнить, что эта прерывистость отражает только неадекватность нашего восприятия» (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 163 и др.; ед. хр. 41, л. 22 сл.; ср. с. 204—205, 209—210 наст. изд.).

Из современников Ярхо на закон непрерывности опирались биолог Г. Ф. Осборн [в построении эволюционной теории (см.: Н. Ф. Osborn, *The Origin and Evolution of Life: On the Theory of Action, Reaction and Interaction of Energy*, London 1918, 251)] и филолог А. М. Пешковский [в классификации синтаксических единиц (см.: А. М. Пешковский, *Русский синтаксис в научном освещении*, Издание 3-е, совершенно переработанное, Москва — Ленинград 1928, 8, 292)]. Искусствовед Г. Вельфин, отмечая «промежуточные формы (Zwischenformen)», писал о непрерывном изменении художественных стилей: «Со строгими требованиями „чистоты“ делений на периоды далеко не уйдешь. В старой форме уже содержится новая, подобно тому, как около увядающих листьев уже есть новая завязь»

(Н. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, 247). На невозможность провести «твердые границы» между стихом и прозой наряду с Ярхо указывал Б. В. Томашевский (см.: Б. Томашевский, *Русское стихосложение: Метрика*, Петербург 1923, 9; Он же, *Стих и язык*, Москва 1958, 6; Он же, *Стих и язык: Филологические очерки*, Москва — Ленинград 1959, 12 и далее); об отсутствии «строгих и абсолютных границ» между монологом и диалогом напоминал Г. О. Винокур [см.: Г. И. Винокур, «Горе от ума» как памятник русской художественной речи», *Ученые записки Московского государственного университета*, 1948, вып. 128, 35—69 (51); М. И. Шапир, «Приложения...», 353 примеч. 33]. Оппонентами Ярхо по вопросу о границах стиха и прозы были М. М. Кенигсберг и Ю. Н. Тынянов: «Все заподозренные гибридные формы оказываются фикциями в отношении гибридности» (М. М. Кенигсберг, «Из стихологических этюдов...», 158; «Протокол заседания Московского лингвистического кружка...», 193—194, 200 примеч. 19; М. И. Шапир, «М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха», 87—94 и др.). Тынянов вместе с другими петроградскими формалистами отстаивал также идею скачкообразной литературной эволюции: «История литературы движется вперед по прерывистой переломистой линии» (В. Шкловский, *Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля»*, Петроград 1921, 4—5); «Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» [Ю. Тынянов, «О литературном факте», *Лэф*, 1924, № 2 (6), 101—116 (102); Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, Указ. соч., 510—511]. В окончательной редакции статьи Тынянова появилась фраза: «Литературный факт — разноставен, и в этом смысле литература есть прерывно эволюционирующий ряд» [Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*, Ленинград 1929, 29; в републикации необоснованная конъектура: «[не]прерывно эволюционирующий ряд» (Ю. Н. Тынянов, *Поэтика; История литературы; Кино*, 270)]. Из биологов в прерывистости эволюции (*discontinuité de l'évolution*) были убеждены Л. Долло и Ф. Гальтон, в публикуемом исследовании Ярхо упомянутое по другому поводу [см.: L. Dollo, «Les lois de l'évolution (résumé)», *Bulletin de la Société belge de géologie, de paléontologie & d'hydrologie (Bruxelles)*, 1893, t. VII, 164—166 (165); F. Galton, *Natural Inheritance*, London — New York 1889, 32—34; Idem, *Hereditary Genius: An Inquiry into its Laws and Consequences*, [2nd edition], London — New York 1892, xvii—xix; И. И. Канаев, *Фрэнсис Гальтон, 1822—1911*, Ленинград 1972, 104—105; Н. Ф. Осборн, *Op. cit.*, 252; и др.; ср. примеч. 39 и 76].

¹¹ Противники Ярхо, исповедовавшие феноменологический подход, требовали «выяснить качественную определенность явлений»: например, «если стих действительно имеет специфическое отличие от прозы, оно неизбежно проявится в любом конкретном стихе; если же у „некоторых“ стихов такого *specifici* нет, значит, его лишен стих в целом» (М. И. Шапир, «М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха», 88; ср.: Он же, «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста», *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4, 7—47). Шпет противопоставлял поэтическую речь научной, риторической и прикладной на том основании, что только поэзия является «подлинным свободным искусством», тогда как все остальное — это «типы прикладного искусства, техники. Если в этом условиться, — рассуждал

Шпет, — то нас уже не введет в заблуждение упрощенное количественное определение, основывающееся на подсчете элементов речи того или иного типа. Несомненно, что в речи риторического типа, как иногда и научного типа» может оказаться «большое количество „образов“, тропов, что так же мало превращает соответствующий тип в поэзию, как мало поэзия превращается в научную речь, если в нее вводятся слова, составляющие термины для науки и техники» [Г. Г. Шпет, *Внутренняя форма слова: (Этюды и вариации на темы Гумбольдта)*, Москва 1927, 157; ср. точку зрения Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона на рецидивы поэтической функции за пределами поэтического языка: Г. Винокур, 'Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)', *Лекс*, 1923, № 3, 104—113 (110); Jakobson R., 'Closing Statement: Linguistics and Poetics', *Style in Language*, New York — London 1960, 350—377 (356, 359); М. И. Шапир, 'Приложения...', 278 примеч. 33]. Прочитированный пассаж Шпета можно расценивать как непосредственный отклик на теоретико-литературную концепцию Ярхо: «<...> деления на литературные и нелитературные произведения больше нет, а есть прогрессия: интерес литературоведа к произведению тем больше, чем многочисленнее и разнообразнее формальные элементы этого произведения <...> В вышеуказанной прогрессии и заключается главное отличие формального метода от идеологического и социологического» [Б. И. Ярхо, 'Границы научного литературоведения', *Искусство*, 1925, № 2, 45—60 (48); U. Margolin, 'B. I. Yarkho's Programme for a Scientifically Valid Study of Literature', *Essays in Poetics*, 1979, vol. 4, № 2, 1—36 (20)].

¹² Ср.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 61; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]', 228.

¹³ Ср.: М. И. Шапир, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', 89, 104 примеч. 41.

¹⁴ В представлении Ярхо, фоника, стилистика и поэтика (иконология) — это три дисциплины, изучающие соответственно 1) звуковой строй, 2) стиль и 3) образы и мотивы литературного произведения. Кроме того, Ярхо выделял четвертую область литературоведения — композицию [см.: Б. И. Ярхо, 'Простейшие основания формального анализа', *Ars Poetica*, Москва 1927, [вып.] I, 7—28 (12—13); РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 91—92; ср.: Б. И. Ярхо, 'Границы научного литературоведения (окончание)', *Искусство*, 1927, кн. 1, 16—38 (37); М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо...', 506; Он же, '[Вступительная статья...]', 196; о рубрикации поэтики у Жирмунского, Винокура и Шпета см.: М. И. Шапир, 'Приложения...', 258, 262 примеч. 27].

¹⁵ Принципы классификации стилистических фигур Ярхо вкратце изложил в «Методологии точного литературоведения»: «Исходя из своего определения стиля, как эстетического использования грамматических форм, я делю стилистические формы (фигуры) по тем грамматическим категориям, которые дают соответствующий эстетический эффект, т<о> е<сть> на фигуры фонетические, морфолого-синтаксические, лексические и семантические, а затем продолжаю деление уже по формальной структуре самих фигур, входящих в каждую из рубрик» [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 42; ср.: Б. И. Ярхо, 'Методология точно-

го литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»], 219]. Так как основным фактором эстетической эмоции Ярхо считал необычность, к семантическим фигурам он, надо думать, относил слова и словосочетания с нетривиальной семантической структурой: метафорической, метонимической, иронической и т. д. [см.: Б. И. Ярхо, 'Границы научного литературоведения (окончание)', 29].

¹⁶ Неточная цитата из сказки П. Ершова «Конек-горбунок» (I, 386). Тот же пример см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 47, 98; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»], 221; ср.: Он же, 'Границы научного литературоведения (окончание)', 24 примеч. 1.

¹⁷ Ср.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 80. Ярхо советовал проверять надежность выявленных отличительных признаков величиной раздела *dubia*, состоящего из «промежуточных видов»: «<...> чем этот раздел меньше, тем точнее <...> произведена классификация материала <...> Практически следует стремиться, чтобы раздел «сомнительных» не доходил до 5% всех случаев» [Там же, л. 108—109; см. также: В. J. Jarcho, 'Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): (Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel)', *Germanoslavica*, 1935, Н. 1/2, 31—64 (37, 53); ср. примеч. 88].

¹⁸ Ярхо различал стилистические формы по их иконической валентности и называл реальными (или образными) фигуры, «вводящие новый образ» («это ясно, как солнце»), а модальными (или риторическими) — фигуры, «меняющие модус восприятия» («это яснее ясного») (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 84, л. 5 об.; Б. И. Ярхо, 'Простейшие основания формального анализа', 9, 15). Это значит, что «реальные фигуры» проходят по ведомству как стилистики, так и тематики (= иконологии), а «модальные» — являются единицами чисто стилистическими (см.: Там же, 9—11). К первым относятся, например, традиционные тропы, ко вторым — традиционные фигуры [см.: Б. И. Ярхо, 'Предисловие', Ф. фон Унру, *Драмы: 1) Род, 2) Площадь*, Перевод С. Заяицкого, Б. Морица и Б. Л. [Б. И. Ярхо], Петербург — Москва 1923, 5—16 (11); Б. И. Ярхо, 'Границы научного литературоведения (окончание)', 29, 32]. В лекциях по стилистике Ярхо говорил, однако, и о смешанных видах фигур, например о «безобразных реальных фигурах» типа «прекрасен, как мечта», «ты дороже, чем самое ценное на свете», «здесь великое — там малое» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 84, л. 5 об.).

¹⁹ См. примеч. 5.

²⁰ Под «структурой общего исследования» Ярхо, судя по всему, понимал общую структуру литературоведческого исследования как такового. Каждый параграф «Распределения речи» соответствует какой-либо части, главе или параграфу «Методологии точного литературоведения». При этом расположение главок в статье и в «Методологии» не совпадает, так как вся первоначальная аналитическая работа осталась за пределами публикуемой статьи. Если в «Методологии» теоретическому обоснованию «микроанализа» признаков целиком посвящена I часть, то в статье для этой проблемы автор отвел место лишь во введении (§ 1). Остальное пространство занято синтезом полученных величин: сначала на уровне произведения, автора и периода (§§ 2—6), а затем на уровне литературных направ-

лений в целом (§ 7). Переход к заключительной части есть вместе с тем переход от синхронического описания к диахроническому: от выяснения пропорций признаков Ярхо обращается к установлению связей между ними и к определению законов развития [ср. план «Методологии точного литературоведения» (§§ 10, 11, 13): Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]', 201—204]. Таким образом, в «Распределении речи» на конкретном материале осуществлен всё тот же путь решения историко-литературных проблем: от анализа к синтезу и номологическим выводам.

²¹ В марте 1935 г. Б. И. Ярхо был арестован, три года провел в омской ссылке, после освобождения 26.III 1938 жил в Александрове и затем в Курске (см.: М. И. Шапир, 'Б. И. Ярхо: штрихи к портрету', 63). Похожие жалобы — в создававшейся в те же годы «Методологии точного литературоведения»: «Набросок этот писался в таких условиях, в каких не приведи бог работать ни одному [цивилизованному] исследователю: сначала буквально ни одной книги не было под рукой, и только под конец удалось снабдить изложение кое-каким конкретным материалом из прежних моих писаний» [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 1в—1г; ср.: Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана). <Предисловие>', *Quinquagenario Alexandri P'ušini oblata*, Москва 1990, 71—74 (71, 73—74)].

²² См. примеч. 57.

²³ Неточная цитата из сцены «Кремлевские палаты» (стих 19-й).

²⁴ Неточная цитата из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (д. IV, стихи 177—181).

²⁵ Имеется в виду эпизод из 5-го действия трагедии «Ein Bruderzwist in Habsburg» («Раздор между братьями из дома Габсбургов»), 1850 (см.: F. Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1872, t. III, 154—155).

²⁶ См. «Рассуждение о полезности и частях драматического произведения», 1660 (P. Corneille, Op. cit., 24).

²⁷ У трагедий «Клитандр» («Clitandre, ou l'Innocence délivrée»), «Медея», «Теодора» («Théodore vierge et martyr»), «Иракий» («Héraclius empereur d'Orient»), «Эдип», «Софонисба», «Агесилай» и «Аттила» («Attila, roi des Huns») указаны даты первых постановок; у трагедий «Горацій» и «Сид» — даты написания. Постановку «Полиевкта» («Polyeucte: Martyr») относят к 1640, 1641, 1642 или 1643 г., постановку «Смерти Помпея» («La mort de Pompée») — к 1641, 1642 или 1643 г., «Родогуна» («Rodogune princesse des Parthes») впервые появилась на сцене в 1644 или 1645 г., «Никомед» — в 1650 или 1651 г., «Пертарит» («Pertharite, Roi des Lombards») — в 1651 или 1652 г., «Серторий» — в 1661, «Отон» — в 1664 г. (см.: P. Corneille, Op. cit., t. IV, 397; t. VI, 1; Idem, *Œuvres*, Paris 1922, t. III, 463; Paris 1910, t. IV, 1; [A.-]É. Picot, *Bibliographie cornélienne*, Paris 1876, 32, 38, 49; *Théâtre complet de Corneille*, Texte établi sur l'édition de 1682, avec les principales variantes, une introduction, des notices, des notes et un glossaire, par M. Rat, Paris [1964], t. II, 2, 77, 314, 675; t. III, 1, 160, 291; *Dictionnaire des littératures*, Publié sous la direction de P. Van Tieghem avec la collaboration de P. Jossierand, Paris 1968, t. I, 955; *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris 1982, t. 3: Christiania à Docte, 2636).

²⁸ Диапазон вариации фактически сводится к числу вариант и служит «для различения кано́на и свободы: строгости формы или широты размаха, искусства или безыскусственности», а также «для <...> выяснения бедности или богатства теми или иными формами» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 168; см. также примеч. 56).

²⁹ Ср.: «В работе о „Распределении речи и т. д.“ я показал, что если в трагедии число диалогов <...> больше 50%, то это показатель классической манеры в отличие от романтической» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 172). Если кульминация превышает 50%, значит, соответствующая форма является доминантой данного «комплекса» (ср. примеч. 6).

³⁰ Среднее квадратичное отклонение вычисляется по формуле:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (m - M)^2 \times n_m}{N}}, \quad (1)$$

где m — количество говорящих персонажей в явлении (у Корнеля m принимает значения от 1 до 6), M — среднее количество говорящих персонажей, n_m — количество явлений с m говорящих персонажей, N — общее количество явлений (ср.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 184, 185, 195—198; см. также примеч. 34).

³¹ Ср.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 229—232.

³² В последнем (7-м) явлении 5-го действия.

³³ См.: P. Corneille, *Œuvres*, t. I, 273; ср. высказывания Корнеля о монологах в «Горации» (Idem, *Œuvres*, t. III, 279).

³⁴ Нижеследующая таблица отражает результаты наших подсчетов по канонической редакции пьес, восходящей к последнему прижизненному собранию 1682 г. (С 1682), и по ранним редакциям, опирающимся на текст первых публикаций [в таблице 1 приводятся данные по трагедиям Корнеля в целом (С р. ред.) и по разным периодам его творчества (С I; С II)]:

Т а б л и ц а 1

		Число говорящих персонажей в явлении						σ	Всего
		1	2	3	4	5	6		
С 1682	К-во явлений	63	351	100	24	6	1	0,72	535
	%	11,6	64,4	18,3	4,4	1,1	0,2		
С р. ред.	К-во явлений	67	360	99	20	8	1	0,75	555
	%	11,7	64,9	17,8	3,6	1,4	0,2		
С I	К-во явлений	61	215	69	14	8	1	0,84	367
	%	16,6	58,6	18,8	3,8	2,2	0,3		
С II	К-во явлений	6	145	30	6	—	—	0,53	187
	%	3,2	77,5	16,0	3,2	—	—		

Любопытно, что, переделывая ранние трагедии для издания 1660 г., драматург не стал в угоду новому вкусу увеличивать количество диалогов: в окончательной редакции произведений первого периода 57 монологов (16,0%), 205 диалогов (57,6%), 69 трилогов (19,4%), 18 тетралогов (5,1%), 6 пенталогов (1,7%) и 1 гексалог (0,3%). [Наша проверка не оставляет сомнения в том, что Ярхо далеко не всегда был аккуратен в своих подсчетах: так, в первой же строчке первой таблицы (см. с. 211) общее количество явлений в трагедии «Клитандр» (39) не соответствует сумме монологов (14), диалогов (16), трилогов (7), тетралогов (1) и пенталогов (2); тем не менее статистические сведения, сообщаемые в «Распределении речи», мы перепроверили лишь выборочно, с тем чтобы дать представление о порядке возможной ошибки.]

³⁵ Помимо этих двух пьес, Т. Корнель был автором еще 16-ти трагедий, представленных на сцене в 1656—1695 гг. (см.: D. A. Collins, *Thomas Corneille: Prose Dramatist*, London — The Hague — Paris 1966, 189—190). В «*Agiane*» и в «*Le comte d'Essex*», по нашим подсчетам, 6 монологов (10,5%), 45 диалогов (78,9%), 4 трилога (7,0%) и 2 тетралогов (3,5%); всего 57 явлений, КП = 28,5, $\sigma = \pm 0,56$. Ср. левую нижнюю таблицу на с. 252.

³⁶ Композиции речевых форм в драматургии Корнеля посвящена одна из глав в исследовании Ярхо «Комедии и трагедии Корнеля: (Этюд по теории жанра)» (1937; см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 36, л. 29 об.—32 об.). Оттуда следует, что фактически диапазон вариации в комедиях Корнеля еще шире: помимо сцен с семью горящими, в одном из произведений этого жанра есть также немая сцена («Королевская площадь», д. IV, явл. 4). В работе по теории жанра Ярхо опробовал более тонкий механизм измерения оживленности действия: коэффициент подвижности здесь определяется «отношением числа явлений к числу стихов»: «<...> чем больше перед зрителем остается на сцене один и тот же состав персонажей, тем действие кажется ему неподвижнее» (Там же, л. 67 об.). В среднем комедии Корнеля в полтора раза подвижнее его трагедий. [Исследование Ярхо было продолжено на русском материале (см.: М. И. Шапир, 'Приложение...', 351—352 примеч. 3, 13)].

³⁷ Имеется в виду, конечно, Проспер Жюлио де Кребийльон (отец), 1674—1762.

³⁸ В 11-томное юбилейное собрание Альфьери вошла 21 пятиактная трагедия (см.: V. Alfieri, *Opere, ristampe nel primo centenario della sua morte*, Torino — Roma — Milano — Firenze — Napoli 1903, т. 5—7). Какая из них не учтена Ярхо, решить трудно. Самая ранняя трагедия («*Antonio e Cleopatra*», поставлена в 1775) и самая поздняя («*Alceste seconda*») были опубликованы посмертно; последняя из напечатанных при жизни автора («*Bruto secondo*») относится к 1786 или 1787 г. [см.: 'Alfieri, Vittorio', *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Direttore G. Petronio, Roma 1966, 67—80, 68, 73; C. Jannaco, 'Alfieri, Vittorio', *Dizionario critico della letteratura italiana*, Diretto da V. Branca, Torino 1974, v. 1: A — Di, 21—27 (22, 23)].

³⁹ Закон необратимости эволюции (l'irréversibilité de l'évolution) бельгийский палеонтолог Луи Долло (1857—1931) сформулировал в 1893 году: «<...> Организм не может вернуться, хотя бы частично, к предшествующему состоянию, уже про-

явившемуся в ряду его предков» (L. Dollo, *Op. cit.*, 165; о законе Долло и откликах на него см.: Л. Ш. Давиташвили, *История эволюционной палеонтологии от Дарвина до наших дней*, Москва — Ленинград 1948, 236—241). В редакции Ярхо этот закон менее категоричен: «<...> в процессе эволюции могут возникать формы сходные, но не вполне тождественные с формами отдаленных предков» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 355; ср.: В. Шкловский, *Указ. соч.*, 7).

⁴⁰ См. примеч. 33.

⁴¹ А. Н. Северцов (1866—1936) различал четыре направления биологического прогресса: ароморфоз, идиоадаптацию, ценогенез и общую дегенерацию. Ароморфозы (термин сконструирован, вероятно, самим Северцовым из греч. αἴρω 'поднимаю' и μόρφωσις 'образование; образ, вид') — это изменения, которые «до-стигаются повышением, дифференцировкой <sic> и осложнением» строения и функций органов, «в результате чего поднимается общая энергия жизнедеятельности организма животных» (А. Н. Северцов, *Главные направления эволюционного процесса: Морфобиологическая теория эволюции*, Издание 2-е, измененное и дополненное, Москва — Ленинград 1934, 60, 70). Северцов противопоставлял ароморфозы как «моменты восхождения» — идиоадаптациям, «периодам развития в одной плоскости», приспособлениям к специальным условиям жизни, как бы приостанавливающим эволюцию [см.: Там же, 85; Л. Ш. Давиташвили, *Очерки по истории учения об эволюционном прогрессе*, Москва 1956, 211; Э. Н. Мирзоян, 'Учение А. Н. Северцова о главных направлениях эволюционного процесса', *Развитие эволюционной теории в СССР: (1917—1970-е годы)*, Ленинград 1983, 348—364 (349—352)]. Ярхо видел главное отличие между двумя направлениями развития в том, что в первом случае строение организма усложняется, а во втором — нет. В его бумагах сохранился конспект монографии Северцова, в котором к биологическим явлениям поставлены в соответствие филогические аналоги; в частности, Ярхо подобрал примеры всех видов литературного ароморфоза (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 122, л. 6, 7; ед. хр. 43, л. 41).

² См. «Предупреждения» («Avertissements») Дюсиса к «Королю Лиру», «Макбету» и «Отелло» (J.-F. Ducis, *Œuvres*, Paris 1832, t. I, 225—226, 319—320; t. II, 71—75).

⁴³ По нашим подсчетам, в «Рюрике» распределение речи таково: $n_1=1$, $n_2=17$, $n_3=7$, $n_4=2$, $n_5=2$, $n_6=1$, $n_7=0$, $n_8=2$, $n_9=2$, $N=34$; в «Олеге»: $n_1=3$, $n_2=16$, $n_3=11$, $n_4=2$, $n_5=1$, $n_6=1$, $n_7=1$, $n_8=1$, $n_9=0$, $N=36$ явлений; в отношении к общему числу явлений монологов — 5,7%, диалогов — 47,1%, триалогов — 25,7%, тетралогов — 5,7%, пенталогов — 4,3%, гексалогов — 2,9%, септалогов — 1,4%, окталогов — 4,3%, ноналогов — 2,9% (см. примеч. 30).

⁴⁴ Трагедия «Jean-Sans-Terre, ou La Mort d'Arthur» в первой редакции была пятиактной. Но уже на первых представлениях пьесы автор заметил, «что два последних <действия>. — М. А.> вызывают лишь слабый интерес» (J.-F. Ducis, *Op. cit.*, t. II, 7).

⁴⁵ Сумароковский «Гамлет» был написан в 1747 г., вышел из печати в 1748-м и был впервые поставлен в начале 1750 г.

⁴⁶ Общеизвестно, что для знакомства с «Гамлетом» Сумароков воспользовался первым и единственным в то время французским переводом-пересказом Лапласа [‘Hamlet, prince de Danemark: Tragédie, traduite de l’anglois de Shakespeare’, P. A. de La Place, *Le Théâtre Anglois*, Londres [1746], t. II, 295—416; см. об этом: *Шекспир и русская культура*, Под редакцией М. П. Алексева, Москва — Ленинград 1965, 22—24; Ю. В. Стенник, ‘О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова’, *XVIII век*, Москва — Ленинград 1962, сб. 5, 273—294, (279); Он же, *Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма*, Ленинград 1981, 35; *История русского драматического театра*, Москва 1977, т. I: От истоков до конца 18 в., 121 (автор тома — В. Н. Всеволодский-Гернгросс); А. Н. Горбунов, ‘К истории русского «Гамлета»’, У. Шекспир, *Гамлет: Избранные переводы: Сборник*, Москва 1985, 7—26 (8); и др.]. Текст-посредник (вопреки тому, что говорится в этих исследованиях) был не полностью прозаическим, а со стихотворными вставками, оговоренными в предисловии переводчика: «<...> j’ai même placé exprès beaucoup de Vers Alexandrins dans les Scenes que j’ai traduites en prose <...> Quand Shakespeare rime <...> je tâche de rimer avec lui. Mais quand il n’écrit, qu’en ce que les Anglois appellent *vers blancs*, je crois ne pouvoir mieux en rendre la force, & l’harmonie, que par une prose mesurée, & parsemée de Vers. Il est vrai que j’ai rimé quelques Scen<e>s qui ne le sont pas chez lui, telles que celles <...> du Phantôme dans Hamlet» = «Я даже нарочно поместил много александрийских стихов в те сцены, которые я перевел прозой <...> Когда Шекспир обращается к стиху <...> я стараюсь рифмовать вслед за ним. Но когда он ограничивается [формой], которую англичане называют *стихами безлыми*, я думаю, что лучше всего можно передать их силу и гармонию только размеренной прозой, перемежаемой стихами. Правда, я переложил стихами некоторые сцены, не являющиеся у него [стихотворными], какова, например, сцена <...> с Призраком в Гамлете» (P. A. de La Place, *Op. cit.*, t. I, scv—cx<v>ij, ср. cxviii). Вопрос о том, в какой мере пересказ Лапласа повлиял на русскую версию «Гамлета», до сих пор остается неразрешенным (см.: *Шекспир и русская культура*, 24). Тем не менее даже беглое сопоставление текстов позволяет говорить о независимости сумароковской трансформации сюжета от французского посредника: Лаплас только сокращал Шекспира, не меняя интриги (см.: P. A. de La Place, *Op. cit.*, t. I, cx—cxij), иногда позволял себе комментарии оценочного характера, вводил ремарки, а также обозначал границы явлений в соответствии со сменой действующих лиц (что в нашем случае немаловажно); Сумароков же изменил самый ход действия, то есть написал новую пьесу. Именно поэтому он возражал Тредьяковскому, упрекнувшему его в том, что перевод он выдал за собственное сочинение: «Гамлетъ мой, говорить онъ <Тредьяковский. — М. А.>, не знаю отъ кого услышавъ, переведень съ Французской прозы Аглинской Шекспировой Трагедіи, въ чемъ онъ очень ошибся. Гамлетъ мой кромѣ Монолога въ окончаніи третьяго дѣйствія и Клавдіева на колени <sic!> паденія, на Шекспирову Трагедію едва, едва походить» [А. П. Сумароков, ‘Ответ на Критику’, А. П. Сумароков, *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе*, Москва 1782, ч. X, 105—119 (117); *Шекспир и русская культура*, 23]. Спустя два десятилетия «Гамлет»

в пересказе Лапласа послужил источником Дюсису, не знавшему, как и Сумароков, английского языка [см.: П. Заборов, 'Шекспир в интерпретации французского классицизма: (Дюсис и Шекспир)', *Шекспир в мировой литературе*, Москва — Ленинград 1964, 99—118 (100)].

⁴⁷ Вальцель пользовался другим термином (*Formwille*), возникшим по аналогии с понятием *Kunstwollen*, которое ввел А. Ригль. Со ссылкой на искусствоведов Вальцель объяснял, что *Kunstwollen* — это то, что побуждает к выбору средств выражения, например приводя в одном случае к появлению образов, тесно связанных с действительностью, а в другом — к появлению свободных образов воображаемого мира (см.: О. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 71; о содержании понятия *Kunstwollen* у Ригля см.: А. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, VII, 24; Idem, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, 9, 400—401; а также: *История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века — начало XX века*, Москва 1969, кн. I, 66—72). Выражение *Wille zur Form* принадлежит последователю Ригля В. Воррингеру и, по мнению Вальцеля, синонимично термину *Kunstwollen* (см.: О. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 71; ср.: W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Leipzig — Weimar 1981, 10, 42). Вероятно, Вальцель полагал, что оба понятия подпадают под определение Воррингера: и *Wille zur Form*, и *Kunstwollen* — это «сознающий свою цель импульс, который предшествует возникновению художественного произведения (*zweckbewußte* Trieb, der der Entstehung des Kunstwerkes vorangeht)» (О. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 71; ср.: W. Worringer, *Op. cit.*, 11).оборот *Wille zur Form* у Ярхо мог возникнуть в результате обратного перевода на немецкий словосочетания *воля к форме*, употребляемого в русских переводах Вальцеля наряду с «формальным устремлением» и «формальным волеустремлением» [*Проблемы литературной формы: Сборник статей*, Перевод под редакцией и с предисловием В. Жирмунского, Ленинград 1928, 15, 21, 27, 33, 70, 71, 78, 82, 97; ср.: Р. Унгер, 'Новейшие течения в немецкой науке о литературе', *Современный Запад*, 1924, № 2 (6), 144—155 (146)]. У Жирмунского встречается аналогичное немецкому *Wille zur Form* выражение *воля к методу* [В. Жирмунский, 'К вопросу о формальном методе', О. Вальцель, *Проблема формы в поэзии*, Авторизованный перевод с немецкого М. Л. Гурфинкель, Петербург 1923, 5—23 (7); ср. термин *Stilwille* у Ф. Штриха: F. Strich, *Op. cit.*, 14; Б. Хорват, 'О принципах методологии литературоведения в «истории духа»', *Научные доклады высшей школы, Философские науки*, 1967, № 3, 104—115 (112)]. С помощью *Wille zur Form* Ярхо подчеркивал иррациональный характер литературной эволюции. В «Методологии» ученый писал о том, что нельзя объяснить, почему в романтической трагедии увеличивается количество персонажей и уменьшается число диалогов: «Таково behaviour романтиков» [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, 290—291; ср.: Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (набросок плана)...', 524].

⁴⁸ «Гамлет» Сумарокова был для Ярхо примером взаимной приспособляемости литературы и социальной среды, такой же трансформацией, как ароморфоз или идиоадаптация (см. примеч. 41). Интересно, что, сравнив долю монологов, число

наперсников и количество персонажей в трагедиях Сумарокова, с одной стороны, и Корнеля, Расина, Кребильона и Вольтера, с другой, Г. А. Гуковский сделал вывод о независимости Сумарокова от французского театра в целом [см.: Г. А. Гуковский, 'О Сумароковской трагедии', *Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств Государственного Института Истории Искусств*, Ленинград 1926, [вып.] I, 67—80 (70—72)].

⁴⁹ *Шекеспир, хотя непросвещенный*, — слова из 60-го стиха сумароковской «Эпистолы II» (1747). «Называя Шекспира „непросвещенным“, Сумароков повторял лишь общее суждение о нем европейской критики» (*Шекспир и русская культура*, 22).

⁵⁰ В машинописи далее зачеркнуто: «Та самая великая женщина, в царствование которой, если и не всякий подданный, то хотя бы дворянин, впервые почувствовал себя человеком, которая вообще первая ввела понятие „человека“ в страну, до тех пор населенную одними холопами, эта женщина была одновременно поборницей свободы в области мысли и искусства» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, л. 74).

⁵¹ Произведения Екатерины II назывались: «Подражание Шакеспиру, Историческое представление безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ, Изъ жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега. Подражание Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ» (*Сочинения императрицы Екатерины II*, На основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина, Санкт-Петербург 1901, т. II: *Драматические сочинения*, 219, 259).

⁵² Ярхо подразумевает книгу «О Германии», которая создавалась с июля 1808 г. В 1810 г. она была отпечатана, но по приказу Наполеона весь тираж был арестован и уничтожен. Второе издание увидело свет в Лондоне в 1813 г. (см.: Б. Г. Рейзов, *Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период первой империи*, Ленинград 1962, 74—75). Происхождению слова *romantique* и отличиям романтической поэзии от классической посвящена IX глава книги Ж. де Сталь.

⁵³ Ср. в этой связи изменения, которым подверглась трилогия Шиллера о Валленштейне в подражании Б. Констан (Б. Г. Рейзов, Указ. соч., 150, 152). Еще в 1809 г. Констан признавался, что традиционные правила французской драматургии кажутся ему разумными, и потому в его версии «Валленштейна» вместо 48 персонажей — 12 и все единства соблюдены (см.: V. Constant de Rebecque, *Wallstein...*, xxxiv—xxxv).

⁵⁴ В сочинениях Мериме упоминаний о Э. Вернере обнаружить не удалось. Скорее всего, речь идет о статье Стендаля «„Лютер“ Вернера (Пьеса, более близкая к шедеврам Шекспира, чем к трагедиям Шиллера)»: «Возможно, что „Лютер“ — самая лучшая пьеса со времен Шекспира» (Stendhal, *Op. cit.*, 214). В заслугу Вернеру и в пример современникам Стендаль, в частности, ставил то, с каким мастерством драматург изобразил исторические события: «Возвращаюсь к этой особенности трагедии „Лютер“: *ее нельзя забыть*. Если бы нам довелось узреть в таком же виде великие события нашей французской истории, мы не сомневались бы, и нам не приходилось бы время от времени заглядывать в атлас Лесажа; все

наши национальные катастрофы кровавыми чертами запечатлелись бы в нашей памяти» [Ibid., 213; ср.: A. L. G. de Staël, *Op. cit.*, 309—313; P. Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550—1880)*, Paris 1961, 172—173].

⁵⁵ В рукописи зачеркнуто: «Старый пастор Вернер [был] пережил [явно] эпоху, но до конца своего трагического творчества (1820) остался верен [бурному роману] примитивно романтической манере. Это — Жуковский немецкой литературы; прожил он от [18] [1768] Вернер [прожил] несколько доль<ше>» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, л. 18).

⁵⁶ Ср.: «<...> эта же величина <диапазон вариации. — М. А.> приводит нас к <...> интересной проблеме — к проблеме о „закрытых“ и „открытых“ формах, поставленной Вёльфлином <sic!> для пластических искусств. Вёльфлин <sic!>, как известно, базировал на этом различии свое деление стилей на ренессанс и барокко. В литературе эти стили обычно называются классическим и романтическим (в широком смысле). Классические формы слабо колеблются в узких границах или зафиксированы на одной цифре: напр<имер>, 5 актов в трагедии. Романтизм (барокко) не ограничен в своих дерзаниях». Приведа примеры разнообразного распределения речи и размытости границ явления в романтической трагедии, Ярхо заключает: «Итак, теория Вёльфлина применима и к литературе. Этим подсчетом мне удалось подойти к тому, о чем мечтал Вальцель, к *wechselseitige Erhellung der Künste*» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 166—167). В «Основных понятиях истории искусств» Вёльфлин рассматривал ренессанс и барокко через призму пяти формальных оппозиций: линейность или живописность, плоскость или глубина, замкнутость или открытость формы (тектоничность/атектоничность), единство или множественность, ясность или неясность (см.: P. Salm, *Op. cit.*, 60—61). «„Замкнутым“, — учил Вёльфлин, — мы называем изображение, которое <...> превращает картину в явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле» (H. Wölfflin, *Op. cit.*, 130). «Открытая» форма не стремится подчеркнуть горизонталь и вертикаль, отменяет симметрию классицизма, как будто игнорирует раму и предпочитает скрытый порядок явному (см.: Ibid., 132—142). Для атектонического стиля «самым существенным в форме является не схема, но дыхание, расплавляющее окаменелость и сообщающее всей картине движение. Классический стиль создает ценности бытия, барокко — ценности изменения» (H. Wölfflin, *Op. cit.*, 142). Первую попытку приложить категории Вёльфлина к истории литературы предпринял Вальцель (см.: O. Walzel, 'Das Wesen des dichterischen Kunstwerks', 102; P. Salm, *Op. cit.*, 56—57). В 1916 г. он напечатал две работы, в которых драматическая техника Шекспира и Корнеля раскрывалась в понятиях «открытой» и «закрытой формы» [см.: O. Walzel, 'Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares', O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, 326—343; Idem, 'Shakespeares dramatische Baukunst', Ibid., 302—325; В. Жирмунский, 'Предисловие', *Проблемы литературной формы...*, III—

XVI (VI); P. Salm, Op. cit., 65—67]. Литературоведческой экстраполяцией вельфлиновских оппозиций Вальцель намеревался проложить путь к «сравнительному изучению искусств» (см.: O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917; В. Жирмунский, 'Предисловие', V; а также: Он же, 'К вопросу о формальном методе', 19; R. Wellek, Op. cit., 34—35, 37 и др.; об истории выражения *wechselseitige Erhellung* см.: P. Salm, Op. cit., 57, 62—64, 66; ср. опыт использования понятий Вельфлина в лингвостилистике: В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград 1929, 142).

⁵⁷ Ярхо законспектировал критическое замечание Жирмунского, сделанное во время обсуждения работы в ГАХН: «Кёрнер — не романтик 2-го периода. Клейст — Грильпарцер — одна традиция» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 47, л. 51). Более подробный анализ пьес Грильпарцера в первой редакции исследования показывает, что ранние трагедии его (включая «Еврейку из Толедо») «по диапозону близки к классическим, хотя уже замечается понижение диалога, нигде не превышающего 1/2 явлений. Кроме того, уже для первых 5 трагедий среднее количество явлений (44,8) значительно выше классического, а количество диалогических начал актов (44%) значительно ниже. Во втором периоде — чистый романтизм <...> среднее количество действующих лиц на 1 пьесу в I-м периоде — 8,8, во втором периоде — 25,2» (там же, л. 60).

⁵⁸ Помимо трагедии Делавиня и четырех трагедий Гюго, названных самим Ярхо, это две трагедии Кёрнера («Ziņu», 1812; «Rosamunde», 1812); две трагедии Уланда («Ernst, Herzog von Schwaben», 1817; «Ludwig der Bayer», 1818); девять трагедий Грильпарцера («Die Ahnfrau», 1817; «Sappho», 1818; «Medea», 1821; «König Ottokars Glück und Ende», 1825; «Ein treuer Diener seines Herrn», 1828?; «Des Meeres und der Liebe Wellen», 1831; «Libussa», 1844; «Ein Bruderzwist in Habsburg», 1850; «Die Jüdin von Toledo», 1855); две трагедии Виньи («Le More de Venise, Othello», представлена в 1829; «La maréchale d'Anges», представлена в 1831) и две трагедии Дюма («Henri III et sa cour», представлена в 1829; «Charles VII chez ses grands vassaux», 1831).

⁵⁹ Цитата приведена в точное соответствие с оригиналом; выделения в тексте сделаны автором публикуемой статьи.

⁶⁰ В сцене на площади (начало 2-го акта) участвует больше «безымянных» персонажей, чем перечислил Ярхо. Попеременно говорят: *Einige andere, Mehrere, Ein Bürger, Anderer Bürger, Das Volk, Ein Bürger, Ein anderer, Ein Bürger, Andere, Ein anderer, Ein anderer, Andere, Das Volk, Bürger, Andere, Das Volk, Andere, Ein anderer, Ein anderer, Andere*.

⁶¹ Имеются в виду следующие слова Байрона из его письма Т. Муру от 3-го мая 1821 г.: «Что касается Попа, то я всегда считал его величайшим из наших поэтов. Все прочие — варвары, поверьте мне. Это — греческий храм, а вокруг него, с одной стороны — готический собор, а с другой — турецкая мечеть и всевозможные фантастические пагоды и часовни. Можете, если угодно, называть Шекспира и Мильтона пирамидами, но я предпочитаю храм Тезея или Парфенон груде обожженного кирпича» (*The Works of Lord Byron: Letters and Journals*, A new, re-

vised and enlarged edition, with illustrations, Edited by R. E. Prothero, M. A., vol. V, London — New York 1901, 274). В этом письме Байрон повторяет и развивает мысли, прежде прозвучавшие в его открытом послании к Джону Мёррею [«Letter to **** *
 <i. e. John Murray>, on the Rev. Wm. L. Bowles's Strictures on the Life and Writings of Pope» (см.: *The Works of Lord Byron...*, 559—560)]. Ср.: «Лорд Байрон, автор <...> смертельно скучных трагедий, ничуть не является главою романтиков» (Stendhal, Op. cit., 28).

⁶² Имеется в виду трагедия «Фингал» (1805), оставшаяся за пределами исследования Ярхо по причине своей трехактности.

⁶³ На обсуждении доклада в ГАХН В. М. Жирмунский заметил, что еще один существенный признак — число действующих лиц — «выплывает <только> в конце» работы (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 47, л. 51; ср. примеч. 57).

⁶⁴ Коэффициенты корреляции Ярхо находил по формуле:

$$r = \frac{\sum xy}{\sqrt{\sum x^2 \sum y^2}}, \quad (2)$$

где x и y — отклонения конкретной величины данного признака от средней величины того же самого признака. Это значит, что

$$\sum xy = (x_1 - \bar{x})(y_1 - \bar{y}) + (x_2 - \bar{x})(y_2 - \bar{y}) + \dots + (x_n - \bar{x})(y_n - \bar{y}); \quad (3)$$

$$\sum x^2 = (x_1 - \bar{x})^2 + (x_2 - \bar{x})^2 + \dots + (x_n - \bar{x})^2, \quad (4)$$

где x_1 , например, — это доля не-диалогов у классиков XVII в., \bar{x} — доля не-диалогов в пятиактной трагедии в целом, y_1 — среднее число явлений у классиков XVII в., \bar{y} — среднее число явлений в пятиактной трагедии в целом, и т. д.

⁶⁵ Ср. наши результаты: $r_{I-II} = 0,95$; $r_{I-III} = 0,89$; $r_{I-IV} = 0,87$; $r_{II-III} = 0,98$; $r_{II-IV} = 0,97$; $r_{III-IV} = 0,998$.

⁶⁶ Ср.: «Конексия есть такой тип внутренней связи, при коей появление одной формы сопровождается появлением другой, причем обе находятся в одних и тех же словах» [в данном случае, в одной и той же литературной форме — в пятиактной трагедии (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 276)].

⁶⁷ Подробнее см: Там же, л. 249—256.

⁶⁸ В рукописи предложение заканчивалось иначе: «<...> искусственная рационализация которых finit dans le ridicule» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, л. 27 об.). Попытки объяснить появление «больших комплексов» (например таких, как творчество Пушкина) ученый считал особенно жалкими: выдающиеся явления уникальны, а для констатации причинной связи необходима «п о в т о р н о с т ь с л е д о в а н и я В за А». «В современном литературоведении принят, однако, как раз обратный способ, так называемое „неглиже с отвагой“: чем крупнее, общее факт, тем легче и беззаботнее определяется его причина. Национальное движение в Германии после Наполеона — причина романтизма; капитализация помещиков при Александре I и Николае I — причина мощного литературного подъема, появления Пушкина, Грибоедова, Лермонтова и т. п. Пойди проверь» (Там же, ед. хр. 41, л. 253 сл.; см. также л. 424 и далее).

⁶⁹ Ср.: Там же, л. 235.

⁷⁰ Ср.: «Вес трансгрессии до известной степени является мерилом морфологического сродства комплексов <...> если МР — меньше 50%, то это свидетельствует о сильном расхождении видов; если ниже 25%, то это показывает, что комплексы разнородны, а, буде, между ними есть промежуточные кривые <...> что они находятся на разных концах морфологической цепи» (Там же, л. 239).

⁷¹ В «Методологии» предлагается вычислять коэффициент трансгрессии с помощью коэффициента корреляции r (см.: Там же, л. 245):

$$T = PM \times r. \quad (5)$$

⁷² Ср. несколько иной метод вычисления коэффициента T , который, сколько можно судить, и был применен в работе о пятиактной трагедии (см.: Там же, л. 242).

⁷³ Об иллюзорности границ «литературного тела» ср.: Там же, л. 133 и далее; ср. с. 248—253 публикуемой статьи.

⁷⁴ Ср.: «Закон независимости признаков <...> формулируется в нашей науке точно так же, как в естествознании, а именно: в процессе изменчивости каждый признак в принципе ведет себя так, как будто других не существует» (Там же, л. 383). В «Добавлениях к „Методологии“» это правило названо законом Осборна (см.: Там же, ед. хр. 43, л. 42). Однако формулировка Ярхо больше напоминает закон независимости Менделя в передаче Ю. А. Филипченко: «<...> каждая пара признаков ведет себя при расщеплении так, как будто бы других кроме нее не было» (Ю. А. Филипченко, *Генетика*, Москва — Ленинград 1929, 127). Книгу Филипченко Ярхо читал [ссылку на нее см. в «Методологии» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 102)]. Об открытии Осборна (1857—1935), сделанном в 1918 г., Ярхо мог узнать из работ Северцова: «<...> эволюция животных сводится к эволюции их признаков, т<о> е<сть> <...> различные признаки эволюируют в значительной степени независимо друг от друга» (А. Н. Северцов, *Главные направления эволюционного процесса...*, 56). Конспектируя Северцова, Ярхо отметил, что теория независимости принадлежит Осборну (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 122, л. 5), вывод которого о самостоятельном существовании и развитии признаков [«principle of individuality, namely, of separate development and existence» (Н. F. Osborn, *Op. cit.*, 148)] обобщал прежние наблюдения и открытия, в том числе законы Менделя (Н. F. Osborn, *Op. cit.*, 149, 239—240, 242, 252; Л. Ш. Давиташвили, *Указ. соч.*, 303). Опираясь на принцип независимости, Ярхо делал признаки на: «1) стабильные, 2) колеблющиеся, 3) эволюционирующие», а среди последних различал «а) доминантные, б) рецессивные». Границы между ними «относительны, как и все границы» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 383—384).

⁷⁵ Все эти признаки, за исключением третьего, были изучены Ярхо в целях формального разграничения жанров трагедии и комедии у Корнеля [см.: РГАЛИ,

ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 36, л. 19—29, 34 об.—35, 44 об.—46, 49 об.—50, 61—65, 69 об.—71, 77—77 об. и др.; ср.: Б. И. Ярхо, 'Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий', *Теория стиха*, Ленинград 1968, 229—279 (247—251, 266—267); М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо...', 510—511].

⁷⁶ Ср.: Там же, ед. хр. 41, л. 420. Английский путешественник и антрополог, основатель евгеники Ф. Гальтон (Francis Galton, 1822—1911), изучив соотношение роста детей и их родителей, обнаружил закономерность, которую назвал «законом сыновней регрессии (law of filial regression)» (см.: F. Galton, *Natural Inheritance*, London — New York 1889, 83—137; Ю. А. Филипченко, Указ. соч., 70).

⁷⁷ В истории немецкой литературы Шерер выделял три вершины расцвета, отстоящие друг от друга приблизительно на 600 лет: 450—750, 1050—1350 и 1650—1950 гг. (первый и последний пределы определялись гипотетически). Раз в триста лет расцвет сменяется упадком или наоборот. Периоды расцвета Шерер называл «женскими» (*frauenhafte, weibliche*) эпохами потому, что они отмечены особым почитанием, даже культом женщины. Во времена рыцарственного преклонения перед дамой люди справедливы и терпимы по отношению друг к другу, государство открыто, и самые благородные чувства становятся высшими ценностями в поэзии. Напротив, в «мужские» (*männliche*) эпохи упадка повсеместная грубость лишает женщину ее ореола, и поэты воспеванию идеала предпочитают темы злободневные или скабрзные (см.: W. Scherer, *Geschichte der deutschen Dichtung in elften und zwölften Jahrhundert: Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, Strasburg — London 1875, [t.] XII, 1—2). Шерер с разной подробностью излагал эту теорию, по крайней мере, четыре раза [см.: W. Scherer, 'Aus dem deutschen Alterthum: (Dichtung und Wahrheit)', *Preußische Jahrbücher*, 1873, t. XXI, 481—502 (493); Idem, *Geschichte der deutschen Dichtung...*, 1—10; Idem, 'Die Epochen der deutschen Litteraturgeschichte', W. Scherer, *Kleine Schriften zur altdutschen Philologie*, Berlin 1893, Bd. 1, 672—675 (674—675); Idem, *Geschichte der Deutschen Litteratur*, Berlin 1883, 18—22; см. также: P. Salm, *Op. cit.*, 15]. В последней из перечисленных работ Шерер уже не настаивает на своей номенклатуре, из чего можно заключить, что его не столько занимало «мужское» или «женское» содержание эпох, сколько их ритмическая смена: вся история немецкой литературы «укладывается в замечательно простую схему: три большие волны; гора и долина в правильной последовательности» (W. Scherer, *Geschichte der Deutschen Litteratur*, 19—20). Эволюционные представления Шерера оказались неубедительными не одному Ярхо: «От врагов я снискал только насмешки, от друзей не получил никакого определенного согласия» (Idem, 'Die Epochen der deutschen Litteraturgeschichte', 675). Однако Шерер был первым, кто своей «теорией волн (Wellentheorie)» поставил вопрос о циклическом развитии литературы (см.: P. Salm, *Op. cit.*, 15; R. Rosenberg, *Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik*, 108, 118; А. В. Михайлов, *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки*, Москва 1989, 187). Ср. предположение Вёльфлина о спиральной эволюции искусства (H. Wölfflin, *Op. cit.*, 247), а также историко-культурную метафорику Шпета: «Восемнадцатое столетие великолепно своею монолитностью. В него влились потоки Рене-

санса <...> слились в одну большую волну, и примерно к середине века вздыблась эта волна исторического течения. Она опять ниспадает к концу века, чтобы в начале следующего подняться в многообразных переливах национальных Возрождений. Провал середины девятнадцатого столетия только резче выделяет новый взлет культурно-исторической волны к концу замечательного века. Наше время захотело быть орудием в руках злого гения истории и воздвигло поперек ее течения чудовищную военную плотину. Как игрушечную, смел ее поток духа и мысли <...> Мы — первые низверженные — взносимся выше других, быть может, девятым и последним валом европейско-всемирной истории» (Г. Шпет, *Эстетические фрагменты*, Петербург 1922, [вып.] I, 31—32).

⁷⁸ Ср.: «Между поколениями новаторов — прочие поколения не в счет — идет постоянная борьба отцов и детей. Но, отталкиваясь от отцов, которые, в свою очередь, оттолкнулись от дедов, сам становишься в каком-то отношении ближе к дедам, чем к отцам, а прапрадеды становятся ближе прадедов. На этом основан ритм поэтических эпох» [И. Розанов, 'Ритм эпох: Опыт теории литературных отталкиваний' [1922], *Свиток: Альманах литературного общества «Никитинские субботники»*, Москва — Ленинград 1924, [вып.] 3, 175—195 (184); ср. также: И. Н. Розанов, *Пушкинская плеяда: Старшее поколение*, Москва 1923, 36 и др.]. Вот как «теория литературного отталкивания» отвечает на вопрос, позднее ставший темой комментируемого исследования Ярхо: «<...> романтизм легче всего понимается, если мы рассмотрим его, как отталкивание от ложно-классицизма. Раньше это называлось литературной „реакцией“» [И. Розанов, 'Отталкивание литературное', *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*, Москва — Ленинград 1925, т. 1, 544—546 (546)]. Ср. в «Методологии»: «<...> отталкивание — это диссимилиция, так же как скрепление — это асимилиция вобранного извне материала. И нередко отброшенное таким путем достояние дедов, подхватывается внуками из оппозиции к отцам. Так осуществляется круговорот вещей» [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 323, ср. л. 26, 322, 420; Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]', 210]. Литературную эволюцию в терминах семейного родства описывали также петроградские формалисты: «<...> наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» (В. Шкловский, Указ. соч., 5). Для обособленного положения, которое Ярхо занимал среди формалистов, характерно, что он даже не упоминает об опоязовской теории эволюции (ср.: М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', 513; Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, Указ. соч., 515 примеч. 14; М. И. Шапир, 'Б. И. Ярхо: штрихи к портрету', 69—70 примеч. 14; а также: Б. И. Ярхо, 'Простейшие основания формального анализа', 22).

⁷⁹ В этом месте в рукописи сделана ссылка на статью Х. Тирринга, употребляющего слово *Subjekt*, в том числе, в его грамматическом значении: «Прежде всего, в волнах Шредингера или Де Бройля отсутствует подлежащее (*Subjekt*) к сказуемому „колеблется“» [H. Thirring, 'Die Wandlung des Begriffsystems der Physik', *Krise und Neuaufbau in den exakten Wissenschaften: Fünf Wiener Vorträge*, Leipzig — Wien 1933, 15—40 (37)].

⁸⁰ Французский социолог и криминалист Г. Тард (Gabriel Tarde, 1843—1904) полагал, что все сущее подчиняется закону повторения: «<...> социальное существо подражательно по своей природе, и <...> роль подражания в обществе аналогична той, какую наследственность играет в физиологических организмах или волнообразное колебание — в неодушевленных телах» (G. Tarde, *Les lois de l'imitation: Étude sociologique*, Paris 1890, 12, ср. 15). Словом *ondulation* 'колебание' Тард характеризует только физические явления; но в той же книге, сравнивая распространение социальных фактов с движением волн, он говорит о «грандиозных ритмах, то последовательно вытянутых, то беспорядочно перекрещивающихся» (*Ibid.*, 18, ср. 3, 17, 26).

⁸¹ О Гераклитовом ὀδδς ἄνω — ὀδδς κάτω 'путь вверх — путь вниз' (или 'путь туда-сюда') см.: *Фрагменты ранних греческих философов*, Издание подготовил А. В. Лебедев, Москва 1989, ч. I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики, 204—206 (фрагмент 33).

⁸² Гипотеза о «больших циклах» в экономике зародилась задолго до гарвардской школы экономических исследований, но впервые ее аргументированно обосновал только Н. Д. Кондратьев. В статье «Большие циклы конъюнктуры» (1925) он показал, что с конца XVIII в. динамика таких показателей, как цены, процент на капитал, заработная плата, объем внешней торговли, образуют три большие волны длиной примерно в 50 лет [см.: Н. Д. Кондратьев, *Избранные сочинения*, Москва 1993, 24—83; Ю. В. Яковец, 'Научное наследие Н. Д. Кондратьева: современные оценки', Там же, 8—13 (8—10); *История экономических учений*, Под редакцией А. Г. Худокормова, Москва 1994, ч. II: (Межвоенный период), 377—380]. Открытие Кондратьева, вызвавшее оживленные дискуссии, могло быть известно и Ярхо, который в 1924—1927 гг. служил в ВСНХ. Один из крупных гарвардских экономистов, У. К. Митчелл (Wesley Clair Mitchell, 1874—1948), в книге под названием «Business Cycles» (1913) поставил проблему колебаний в денежной системе с гораздо более коротким, чем у Кондратьева, периодом — от 3 до 7 лет. Митчелл понимал цикл как комплекс колебательных движений, распространяющихся по всей экономической системе и внутренне ей присутствующих, хотя комбинации элементов в каждом цикле, строго говоря, уникальны (см.: У. К. Митчелл, *Экономические циклы: Проблема и ее постановка*, Перевод с английского Е. Д. Кондратьевой, О. Е. Пряжиной и В. Э. Шпринка, Москва — Ленинград 1930, 481; Б. Селигмен, *Основные течения современной экономической мысли*, Перевод с английского, общая редакция и вступительная статья А. М. Румянцева, Л. Б. Альтера, А. Г. Милейковского, Москва 1968, 94, 96, 97). Во втором издании книги Митчелл изложил теорию Кондратьева, чье исследование оценил как перспективное (см.: У. К. Митчелл, *Указ. соч.*, 232—234). Позднее он убедился в том, что в экономике США прослеживается «длительный ритм ускоренного и замедленного <...> роста», создаваемый наложением коротких волн на длинные: «Business cycles <...> are short waves superimposed upon the long waves» [W. C. Mitchell, 'The Problem and a Summary of the Findings', A. F. Burns, *Production Trends in the United States since 1870*, New York 1934, xi—xxiv (xviii, xxi)].

⁸³ В христианской теологии понятие префигурации (от лат. *praefiguratio* 'предварительное образование, предначертанность'; resp. фр. *préfiguration*, нем. *Vorbildung* и *Typus*) обозначает соответствующее Божьему замыслу предвосхищение будущих событий в каком-либо историческом явлении (человеке, вещи, событии или устройстве). Факты библейской истории осмысляются как повторяющиеся типы, или варианты (*ἀντίτυπος*), восходящие к единому исходному прототипу, или инварианту (*τύπος*) — так, некоторые персонажи Ветхого Завета служат прообразом персонажей Нового Завета (см.: E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1875, t. III: I — P, 1277; J. Freundorfer, 'Typus', *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2., neubearbeitete Auflage des kirchlichen Handlexikons, Herausgegeben von M. Buchberger, Freiburg 1938, Bd. 10: Terziaren bis Żytomierz, 345—346; *The Oxford English Dictionary*, 2nd edition, Prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, Oxford 1989, vol. XII: Poise — Quelt, 347; и др.).

⁸⁴ В «Методологии» этот ряд продолжают пульс, «любовь» и «вражда» Эмпедокла (*φιλία* и *νεῖκος*) и даже Вишну и Шива (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 422 и далее; ед. хр. 43, л. 4). Примерам из философии Ярхо не придавал обязательного значения. В «Добавлениях» на этот предмет есть специальная оговорка: «За разрозненность и некоторую легковесность философских замечаний я не извиняюсь, т<ак> к<ак> сам не придаю им никакого значения и ввожу их больше для [забавы] расширения горизонта, чем для конкретного дела. С этой стороны я не ожидаю сколько-нибудь серьезной помощи для развития нашей науки» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 43, л. 2).

⁸⁵ Ср.: «Наблюдение волнообразности в смене литературных эпох (готика — Возрождение — барокко — классицизм — романтизм — реализм) далеко не ново, но числовое выражение (хотя бы по малому признаку) для него получено впервые» (М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', 511).

⁸⁶ Машинопись и рукопись хранят на себе следы авторской самоцензуры. В машинописи зачеркнуто: «<...> в [самых] плачевных условиях» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 46, л. 120). В рукописи выражения были еще более резкими: «<...> работа, [грубо] прерванная <...>»; «<...> в [ужасных условиях]» (Там же, л. 35; см. примеч. 21).

⁸⁷ Закон уравнивания объемов органических масс, или, сокращенно, закон уравнивания органов («*balancement des organes*») является четвертым правилом «философской анатомии» французского зоолога Э. Жоффруа Сент-Илера (Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, 1772—1844): «<...> нормальный или патологический орган не достигает никогда исключительного развития без того, чтобы в той же пропорции не пострадал другой орган той же системы или орган, связанный с ним <...> излишний объем одной из масс обуславливает уменьшение объема другой и <...> между ними устанавливаются компенсаторные отношения» (E. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique*, Paris 1822, t. II: Des monstruosités humaines, xxxij, 245; ср. изложение закона компенсации в «Методологии точного литературоведения»: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 274).

⁸⁸ В этом исследовании на материале русских частушек, немецких *Schnadelhüpfeln* и испанских *cantares populares* продемонстрированы компенсаторные отношения ме-

жду стилистическими фигурами и рифмой, рифмой и синтаксисом и, наконец, между синтаксисом и темой [русский вариант статьи см.: Б. И. Ярхо, 'Соотношение форм в русской частушке', *Проблемы теории стиха*, Ленинград 1984, 137—167; протокол прений по докладу о частушках в ГАХН (20.XII 1929) см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 92, л. 17—18].

ПРИЛОЖЕНИЕ

В приложении публикуется внутренняя рецензия М. П. Штокмара на две работы Ярхо: одна из них — «Распределение речи в 5-актной трагедии», другая — «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий». Принадлежащая перу бывшего единомышленника, эта рецензия дает неплохое представление об отношении к Ярхо со стороны его коллег. Других отзывов на две вышеупомянутых работы, сколько мы знаем, не было.

Происхождение рецензии таково. Почти сразу же после смерти Сталина Григорий Исаакович Ярхо начал хлопотать о публикации обширного научного наследия своего покойного брата. 19.IV 1953 он обратился к В. В. Виноградову, тогда академику-секретарю Отделения литературы и языка АН СССР, с предложением напечатать хотя бы часть неизданных трудов Б. И. Ярхо [в письме Виноградову перечень неопубликованного насчитывает 11 исследований (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 210, л. 2 об., ср. л. 3)]. По-видимому, выбор Виноградова пал на «Распределение речи» и «Рифмованную прозу» — обе работы были переданы на отзыв Штокмару. Казалось бы, о более благожелательном рецензенте нельзя было и мечтать: в 1926—1929 гг. Штокмар был аспирантом Ярхо и ближайшим его помощником в подсекции теоретической поэтики ГАХН; тема диссертации Штокмара — «История ритмики русского классического стиха» — была связана с выдвинутой Ярхо программой статистического изучения литературы. Количественными методами анализа Штокмар охотно пользовался в штудиях по ритмике стиха и прозы*. И тем не менее спустя четверть века он, «оберегая память» своего безвременно умершего учителя, категорически высказался против публикации его работ. Одним из главных аргументов послужила их трудоемкость — неизбежная расплата за доказательность: не только автор, но и читатель исследований такого рода вынужден затрачивать немалые интеллектуальные усилия, чтобы освоить их содержание. Как говорил Ярхо, «не любят люди работать»**.

Отзыв

**на работы проф. Б. И. Ярхо «Распределение речи в 5-актной трагедии»
и «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий»*****

Покойный проф. Б. И. Ярхо представлял весьма заметную фигуру в первые 10—15 лет советского литературоведения. Ученый, обладавший богатейшей эрудицией, исключительный полиглотт, неутомимый и добросовестный исследователь, Б. И. Ярхо изучал как иноязычные памятники литературы («Песнь о Роланде» и др.), так и русские, от «Слова о полку Игореве» до Пушкина включительно,

уделяя немало внимания и народному творчеству. Одной из сильнейших сторон Б. И. Ярхо была историческая конкретность его теоретических исследований и неизменная теоретическая направленность его историко-литературных разысканий. Взгляды и метод его были весьма оригинальны и — как мы можем констатировать на расстоянии почти 25-летней давности — последователей и продолжателей не имели. Причины этого явления кроются в основных установках Б. И. Ярхо, которые нашли выражение и в рукописях покойного, представленных его родственниками на рассмотрение Отделения литературы и языка АН СССР.

Б. И. Ярхо чрезвычайно болезненно переживал методологические расхождения между нашим литературоведением и так называемыми «точными науками», которые ему представлялись идеалом. Ради достижения этого идеала он готов был пойти на всяческие жертвы — упрощал основные определения и дробил объект литературоведческого исследования, осуждая себя на кропотливейший микро-анализ, без надежды когда-либо перейти к обобщающим выводам. Так<, > в статье «Распределение речи в 5-актной трагедии» он пишет:

«„Стиль“ (в широком смысле) есть совокупность и соотношение признаков, заставляющих нас отличать данный литературный комплекс от других комплексов... Можно смело сказать, что до сих пор все попытки определения природы (das Wesen) больших стилей сводились к интуитивному выхватыванию одной или нескольких черт и возведению их в звание „основных форм“ данного стиля... Мы же полагаем, что с научной точки зрения интуитивно-дедуктивное (некоторые называют его „органическим“) исследование одинаково неудовлетворительно, как при счастливой, так и при несчастливой интуиции... Нам же развитие литературных форм представляется в виде ряда волнообразных кривых, из которых каждая соответствует развитию одного абстрагированного признака.» (стр. 1—2) 4*.

Совершенно очевидно, что не только абстрагирование отдельных признаков в рабочем порядке, но и, в особенности, допущение их самостоятельного развития вплотную подводили бы нас к теоретической концепции формализма. Однако и помимо этого, подобные установки предопределяют чрезвычайное дробление и даже измельчание объекта исследования. Сам автор пишет:

«Требуется коллективная „муравьиная“ работа, при которой каждый муравей приносит свою долю общей постройки. Вот такую крохотную муравьиную долю и хочет внести в дело различения между „классиками“ и „романтиками“ эта работа о явлениях пятиактной трагедии» (стр. 2).

Разумеется, было бы неправильно огульно отвергать ограниченные по своему заданию, частные исследования. Такие работы нам чрезвычайно нужны, <ак> <ак> они позволили бы литературоведению добавить к словоохотливости ряд существенных научных достижений. Но в данном случае скромность автора не совсем уместна, ибо в основу своей статьи он положил обследование грандиозного материала 139 трагедий, принадлежащих 17-ти драматургам 5*. А между тем работа содержит лишь данные о числе действующих лиц, «занятых» в отдельных явлениях трагедии, и о речевой структуре явлений (монолог, диалог и т. п.) 6*. Едва ли стоит сомневаться в том, что фактические констатации статьи правильны и что даже в изучаемых автором двух признаках косвенно проявляются реальные сти-

левые различия классических и романтических трагедий. Но как далеко от этого до познания (хотя бы и приблизительного) самого существа стиля, можно судить по примечанию самого Б. И. Ярхо: «Число признаков является бесконечным, а стало быть, процесс приближения к полному познанию объекта — беспредельным» (стр. 2). Итак, сверх-тяжелая артиллерия 139 трагедий, обработанных по всем правилам статистики, приводит нас к познанию двух «бесконечно-малых» величин поэтического мастерства. Нужно воздать должное терпению и трудолюбию автора, но и со стороны читателя потребовалось бы немало терпения и усидчивости при прочтении статьи, а несоразмерность затраченного им труда с конечным результатом вызвала бы у читателя естественное разочарование.

Гораздо более серьезны мои сомнения относительно второй работы Б. И. Ярхо «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий»^{7*}. Теоретическая основа этой статьи находится за ее пределами, так как автор кратко ссылается на сборник *Ars poetica* (вып. II, М., 1928), где им были опубликованы «Ритмика так наз. „Романа в стихах“» и «Свободные звуковые формы у Пушкина». В этих работах он предлагал чисто статистическое разграничение стиха и прозы (выше 50% ритмизации — стих, ниже 50% — проза) и широко оперировал необоснованным и противоречивым, с моей точки зрения, понятием «рифмованной прозы». Я считал и считаю, что статистический механизм, подменяющий реальную ощутимость ритма, зависящую от многих, не учитываемых автором, обстоятельств, принадлежит к числу тяжелых ошибок нашего стиховедения 20-х годов. В соответствии с этим совершенно лишены реальности статистические выкладки Б. И. Ярхо относительно тоники и силлабизма исследуемых им произведений. Более убедительны сведения о структуре клаузул, но эти сведения играют ничтожную роль в концепции автора. В то же время Б. И. Ярхо не учитывает организующую роль почти 100-процентной рифмы, хотя сам он писал в статье о «Романе в стихах»: «Речь, в которой какой-либо звуковой признак периодически повторяется, мы называем стихотворной речью» («*Ars poetica*», II, 1928, стр. 9)^{8*}.

Я не решился бы формулировать отрицательный вывод относительно возможности опубликования этой статьи лишь на основании своих теоретических расхождений с ее автором. Но мне кажется совершенно неприемлемой с точки зрения современного литературоведения статистическая форма изложения (не говоря уже о методике исследования). Обе работы Б. И. Ярхо, переданные на рассмотрение Отделения литературы и языка АН СССР, более похожи на бухгалтерский отчет, чем на исследование о литературе. В вопросе о статистике я не занимаю крайних позиций. Мне кажется, что исследователь имеет право и основание обращаться к статистике во всех случаях, когда он изучает чисто количественные изменения, а особенно такие, которые развиваются медленно и приобретают полную достоверность в процессе длительного исторического развития. Но такая статистика предпринимается автором в целях самоконтроля, и ее опубликование далеко не является обязательным. В наше время можно считать установленным, что статистические выкладки не только не иллюстрируют литературоведческое исследование, но наоборот, очень плохо доходят до читателя, который в преобладающем большинстве совершенно невосприимчив к цифрам.

Таким образом, форма изложения, избранная в статьях Б. И. Ярхо, заранее предрешает резко отрицательную оценку со стороны читателей и критики, и потому, оберегая память покойного исследователя, я считал бы целесообразным воздержаться от их опубликования в изданиях Академии Наук СССР.

Ст<арший> научный сотр<удник>
Института мировой литературы им. А. М. Горького
Академии Наук СССР,
доктор филологических наук

31/V—1953

<подпись> (М. Штокмар)

* На эти темы Штокмар дважды выступал с докладами в Литературной секции ГАХН [«Некоторые приемы ритмизации художественной прозы по повести Лескова „Островитяне“» (4.II 1927) и «Русский вольный стих XIX века» (27.IV 1928)]; см.: М. П. Штокмар, «Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова», *Ars Poetica*, Москва 1928, [вып.] II: Стих и проза, 183—211; Он же, «Вольный стих XIX века», Там же, 117—167].

** РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 149.

*** Публикуется впервые по машинописному автографу (см.: Там же, оп. 2, ед. хр. 211, л. 3—7).

^{4*} Здесь и далее Штокмар цитирует (не всегда точно) раннюю редакцию исследования (см.: Там же, оп. 1, ед. хр. 47, л. 41—42). Этот вариант был предоставлен в распоряжение рецензента, скорее всего, потому, что в машинописной копии окончательного текста была утеряна последняя страница (см. примеч. 1 к статье Ярхо «Распределение речи в пятиактной трагедии»).

^{5*} Именно таков был первоначально объем обследованного материала (см.: Там же, л. 46). В окончательном варианте корпус проанализированных произведений Ярхо существенно расширил (см. с. 210 наст. изд.).

^{6*} На самом деле в первой редакции работы учитывается пять признаков: 1) число различных видов драматического явления, определяемых в зависимости от количества говорящих (диапазон вариации); 2) доля диалогов; 3) число явлений (коэффициент подвижности); 4) доля диалогических начал в первых актах и 5) число действующих лиц. Позднее количество признаков было сокращено до четырех.

^{7*} Усилиями М. Л. Гаспарова это исследование было опубликовано в 1968 г. (см.: Б. И. Ярхо, «Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий», *Теория стиха*, Ленинград 1968, 229—279).

^{8*} В прениях по докладу Ярхо об интерлюдиях, прочитанному в ГАХН 23.III 1928, Штокмар высказался в поддержку докладчика (см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 73, л. 26).